# Eduard Fuchs
# Geschichte der erotischen Kunst

## Das individuelle Problem

### Zweiter Teil

Verlag Albert Langen München

# Mitteilung des Verlages Albert Langen in München

Die muckerische Strömung, die sich in den letzten Jahren vielfach geltend macht, hat u. a. dazu geführt, daß nicht nur gegen offenkundig pornographische Veröffentlichungen denunziatorisch vorgegangen wird, sondern auch gegen anerkannt bedeutende wissenschaftliche Werke, darunter solche von Weltruf (wir erinnern hier nur an die Bücher von Havelock Ellis). Diesem Schicksal verfielen auch die Ergänzungsbände zur „Illustrierten Sittengeschichte", sowie die Bände der „Geschichte der erotischen Kunst" von Eduard Fuchs mehrmals.

Das eigentliche Motiv solcher Denunzianten aber ist, wie wir in den uns bekannt gewordenen Fällen feststellen konnten, weniger sittliche Entrüstung als das Bestreben, sich von übernommenen Zahlungsverpflichtungen zu drücken. Eine Handhabe dazu schien den Betreffenden die bekannte Reichsgerichtsentscheidung zu bieten, nach der eine Zahlungsverpflichtung unter Umständen aus sittlichen Gründen anfechtbar ist, so daß der Käufer im Besitz des erworbenen Gegenstandes bleiben kann, ohne ihn bezahlt zu haben, wenn das Gericht die Unsittlichkeit des abgeschlossenen Vertrages bestätigt.

Zwei geistig so eingestellte Käufer von Ergänzungsbänden der Fuchsschen „Illustrierten Sittengeschichte", bezw. von Bänden der „Geschichte der erotischen Kunst" haben nun diese Werke bei den Staatsanwaltschaften zu Stuttgart und München denunziert, was, nach Ablehnung der berliner Staatsanwaltschaft, zu einem eingehenden Ermittlungsverfahren der in dieser Sache einzig zuständigen münchener Staatsanwaltschaft führte.

Das Verfahren erstreckte sich nach zwei Richtungen: erstens wurde die wissenschaftliche Bedeutung der fraglichen Werke geprüft, von der allein es natürlich abhängt, ob sie im Sinne des § 184 RStGB. unzüchtigen Charakters sind; zweitens wurde untersucht, ob der Verlag Albert Langen die Vertriebsbestimmungen eingehalten hat, die seinerzeit im Jahre 1912 von dem damaligen Leiter der berliner Zentralstelle zum Kampf gegen die Verbreitung unzüchtiger Schriften als ausreichende Gewähr gegen Mißbräuche und Unzuträglichkeiten bei dem Vertrieb dieser Bände anerkannt worden sind. Beide Ermittlungen haben zu einem für den Autor und den Verlag positiven Resultate geführt.

Was die wissenschaftliche Bedeutung der Bände betrifft, so sind der Meinung des Verlages darüber eine große Zahl hochangesehener Gelehrten, Psychologen und Pädagogen Deutschlands beigetreten, ja selbst der amtliche Hauptsachverständige, von dem die münchener Staatsanwaltschaft ein Gutachten einforderte. Alle diese fachmännischen Gutachten erster Autoritäten bestätigten die große wissenschaftliche Bedeutung der Fuchsschen Werke und hoben zum Teil hervor, daß es sich bei den Gedankengängen von Eduard Fuchs um geradezu bahnbrechende Ideen auf den Gebieten der Geschichtsforschung und der Psychologie handle.

Die Nachforschungen, die von seiten der Staatsanwaltschaft bei einer großen Zahl von Buchhandlungen in verschiedenen Städten Deutschlands vorgenommen wurden, ergaben, daß die Firma Albert Langen bei dem Vertrieb der betreffenden Bände ausnahmslos in der korrektesten Weise, d. h. niemals spekulativ, verfahren ist.

Wie eingehend die Ermittlungen der münchener Staatsanwaltschaft München nach beiden Richtungen waren, möge der Umstand erweisen, daß sich dies Verfahren über einen Zeitraum von fünfviertel Jahren erstreckte und zwei Aktenbände von rund fünfhundert Seiten in Anspruch nahm.

Diese Feststellungen führten logischerweise zu folgendem, vom 14. Februar 1928 datierten

Einstellungsbeschluß:

XVIb 929/26, 252/27

Das Strafverfahren gegen den verantwortlichen Inhaber der Firma Langen in München, Otto Friedrich, wegen Sittlichkeitsvergehen stelle ich ein, und zwar sowohl, was die Verbreitung des Werkes von Fuchs, Sittengeschichte, Ergänzungsbände, wie auch des Werkes des gleichen Verfassers, Geschichte der erotischen Kunst, angeht, und zwar aus folgenden Gründen:

a) Die Frage der Unzüchtigkeit der beiden Werke soll zunächst vollkommen außer Betracht bleiben und erst unter b) gewürdigt werden. Auch wenn man sie zweifelsfrei bejahen wollte, so kann doch ein strafbares Verschulden des Verlags-Inhabers niemals festgestellt werden.

Es muß als richtig unterstellt werden, daß die Firma Langen im Jahre 1912 mit dem damaligen zuständigen Referenten der StA. I Berlin StA. Dr. Heintzmann das von ihr behauptete Abkommen über den Vertrieb der beiden Fuchsschen Werke abgeschlossen hat (s. Bl. 15 ff. der Akten Fuchs, Sittengesch.). Darnach sollten die beiden Werke nur unter gewissen einschränkenden Bedingungen vertrieben werden. Sie sollten in erster Linie für Gelehrte und Bibliotheken, in zweiter Linie für Leute bestimmt sein, die sich aus höheren geistigen Interessen mit Kultur-, Kunst- und Sittengeschichte beschäftigen. Frauen und Kinder sollten vom Bezug prinzipiell ausgeschlossen sein. Ein öffentliches Anpreisen der Werke sollte unterbleiben. Die Firma Langen verpflichtete sich, die Werke nur an für Solidität und Einhaltung dieser Bedingungen bürgende Firmen abzugeben. StA. Dr. Heintzmann hat bestätigt, daß er zugesichert habe, er werde bei Einhaltung dieser Bedingungen weder gegen den Verleger noch gegen den Verfasser einschreiten. (Akten Sittengesch. Bl. 243 r.)

Soweit sich von hier aus auf Grund der in diesem Verfahren gepflogenen Erhebungen übersehen läßt, hat die Firma Langen diese Bedingungen ihrerseits stets eingehalten (vgl. die Stichproben Bl. 108, 113r, 117, 272 der Akten Sittengeschichte; Bl. 26a, 127, 129r, 147 der Akten erot. Kunst)...

Wenn in einzelnen Fällen von den Händlern diese Bedingungen nicht eingehalten wurden, so kann das dem Beschuldigten nicht zum Vorwurf gemacht werden. Es muß sonach zugunsten des Beschuldigten sein Verteidigungsvorbringen als richtig unterstellt werden, daß er sich nicht bewußt gewesen sei, daß die Werke für den Leserkreis, an den er sie nach den von StA. Heintzmann genehmigten Bedingungen versandte, unzüchtig seien.

b) Die Frage, ob die beiden Werke unzüchtig sind, ist in diesem Verfahren neuerlich Gegenstand eingehender Würdigung gewesen (vgl. hierher die Zusammenstellungen für Fuchs, Sittengesch., Bl. 276 und für Fuchs, Geschichte d. erot. Kunst, Bl. 274a). Eine Reihe von Gerichtsentscheidungen und von der Verteidigung beigebrachte Sachverständigengutachten*) haben die Unzüchtigkeit der beiden Werke verneint. Hingewiesen sei auch auf die Äußerung der Deutschen Zentralpolizeistelle Berlin zur Bekämpfung unzüchtiger Schriften etc. Bl. 243 der Akten Sittengesch., wonach diese Stelle ein neuerliches Vorgehen gegen diese Werke für nicht am Platze hält.

Die Staatsanwaltschaft hat in diesem Verfahren zwei Schlußgutachten über jedes Werk erholt. Das eine, von Prof. Dr. Lill am bayer. Nationalmuseum, bejaht die Unzüchtigkeit**), das andere, vom Leiter der Prüfstelle München für Schmutz und Schund, Lösch-Berrsche, abgegebene, kommt zu dem Ergebnis, daß die beiden Werke wissenschaftliche Arbeiten seien, denen das Unzüchtige so wenig anhaftet, wie jeder anderen wissenschaftlichen Literatur, die ein an sich heikles Thema behandelt***).

An diesem Gutachten eines beachtlichen amtlichen Sachverständigen kann nicht vorübergegangen werden. Zum mindesten muß bei dieser Sachlage die Frage der Unzüchtigkeit offen gelassen werden, keinesfalls kann sie bejaht werden.

Unter diesen Umständen kann auch von der Stellung eines Antrags auf gerichtliche Entscheidung im Wege der Einziehung im hier besonders kostspieligen objektiven Verfahren abgesehen werden, denn es muß nach Sachlage für ausgeschlossen gelten, daß ein Gericht unter diesen Umständen zur Feststellung der objektiven Unzüchtigkeit kommen kann.

München, den 14. Februar 1928

Der Erste Staatsanwalt
bei dem Landgerichte München I
(gez.) Appelmann (gez.) Müller I

---

*) Nämlich Gutachten der Professoren Dr. Georg Witkowski, Leipzig, Dr. h. c. Oskar Vogt, Berlin, Dr. August Gallinger, München, Dr. Hans Cornelius, Frankfurt a. M., Dr. Max Horkheimer, Frankfurt a. M. und Dr. Hans Hildebrandt, Stuttgart, ferner der Fachärzte für Nervenleiden und Psychiatrie Dr. Heinrich Meng, Stuttgart, Dr. Kronfeld, Berlin und Dr. Hans von Hattingberg, München, außerdem des Freiherrn Fedor von Zobeltitz, Präsidenten der Gesellschaft der Bibliophilen, Berlin, des Oberregierungsrates v. Glasenapp, langjährigen Zensors in Berlin, des Akademieprofessors Robert Breyer, langjährigen Direktors der Akademie der Künste zu Stuttgart. Zu der Frage der Handhabung des Vertriebes der Bände durch den Verlag liegt ein diesen vollständig rechtfertigendes Gutachten von Dr. Friedrich Oldenbourg, 2. Vorsteher des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig und 1. Vorsitzendem der Vereinigung Münchener Verleger vor, ebenso zu den hier in Betracht kommenden Rechtsfragen ein Gutachten des Geh. Hofrats Prof. Dr. Ernst von Beling, München. (Anmerkung des Verlags Albert Langen.)

**) Vergl. Sammlung Sachverständigen-Gutachten S. 40w—y (Anm. d. Verlags).

***) Vergl. Sammlung Sachverständigen-Gutachten S. 40zff (Anm. d. Verlags).

Zum Beleg dafür, daß das Ermittlungsverfahren zu gar nichts anderem als zu seiner Einstellung führen konnte, geben wir aus den Sachverständigen-Gutachten, die in ihrem Gesamtumfang über 72 enggedruckte Seiten umfassen, im folgenden eine Auswahl der entscheidenden Sätze*).

Aus einem Gutachten von Dr. Georg Witkowski, Professor an der Universität Leipzig:

... Aus den mit unermüdlichem Sammeleifer zusammengetragenen Denkmälern ... gewinnt Fuchs ein Bild der europäischen „Sittengeschichte". Er will die sich wandelnden Anschauungen von den sittlichen Werten, von Erlaubtem und Unerlaubtem, von einzelnen Schichten der Gesellschaft feststellen; aber nicht nur an der möglichst vollständigen Reihe der Dokumente, sondern überall den Ursachen im seelischen, sozialen, volkswirtschaftlichen Zustand nachgehend. Auf Schritt und Tritt gibt der Wortlaut der „Illustrierten Sittengeschichte" hierfür die Beweise. Sie ist kein „Bilderbuch". Der Leser wird an große, wichtige Probleme von einem ernsthaft forschenden, gründlich denkenden Kenner herangeleitet, der als ungewöhnlich fähiger Schriftsteller seine Ergebnisse, auch die schwierigen, in einer guten, allgemein verständlichen Form darzubieten vermag ... Nirgends ist ein Beweis dafür zu entdecken, daß diese Schilderungen und Bilder aus unsachlichen, auf Erregung von Lüsternheit berechneten Absichten dem Werke eingefügt worden wären, vielmehr müssen alle diese Bestandteile als organisch mit der Lösung der gestellten Aufgabe verbunden gelten. Diese Aufgabe ist eine historisch berechtigte, im Umkreise der Kulturgeschichte besonders wichtige, und deshalb war der Verfasser sogar verpflichtet, alles zu bieten, was der vollständigen Erfüllung des Verlangens nach Erkenntnis auf diesem Felde der Wissenschaft dienen konnte ... Eduard Fuchs hat sich mit den Ergänzungsbänden ein noch erheblicheres Verdienst als mit dem Hauptwerk erworben. Man kann behaupten, daß niemand unter den heute lebenden Autoren es so hätte schreiben und mit dieser, für das Thema höchst wertvollen, ja unentbehrlichen Bildermenge belegen können wie er ... Die Leser werden zum Nachdenken über die Beziehungen zwischen Volkswirtschaft und Sittlichkeit, zwischen anwachsendem Reichtum und moralischer Verkümmerung der oberen und unteren Schichten hingeleitet werden. Wo etwa durch die Schilderungen und Bilder ein Funke von Lüsternheit entzündet werden könnte, muß er in diesem Haupteindruck, der sich fast überall dem denkenden Leser aufzwingt, erlöschen. Und wie könnte man mit einem anderen Eindruck von dem Werke scheiden, als mit dem Wunsche, hier, soweit es möglich ist, an sich selbst und an anderen helfend und bessernd einzugreifen? ...

Aus einem Gutachten des Freiherrn Fedor von Zobeltitz, Präsidenten der Gesellschaft der Bibliophilen, Berlin:

Seit nahezu drei Jahrzehnten bin ich in der Lage, die kultur- und kunsthistorischen Forschungen von Eduard Fuchs auf das genaueste und mit stets wachsendem Interesse verfolgen zu können. Das, was mir von Anbeginn ab an seinem Forschungssystem besonders reizvoll und für das erwählte Gebiet bedeutsam erschien, war die Tatsache, daß er sittengeschichtliche Probleme in einer Denkmethode zu behandeln versuchte, wie sie bisher noch keine Gültigkeit gefunden hatte, und die in der Tat als „Neuland" gelten konnte, und daß er verstand, ihr durch eine staunenswerte Fülle an zeitgenössischem Bildmaterial eine unwiderlegliche Dokumentierung zu geben, eine quellenmäßige Unterlage von geradezu unschätzbarem Wert ... Fuchs begnügt sich keineswegs damit, einfach zu konstatieren, daß die Dinge in diesen und jenen Zeiten so oder so entstanden waren und gelegen hatten. Er sucht vielmehr in allen Fällen die geschichtliche Bedingtheit aufzudecken ... und warum die Verhältnisse so waren und sein mußten, wie sie uns sich darstellen ... Und noch durch einen weiteren, höchst wichtigen Faktor unterscheiden sich die kulturgeschichtlichen Veröffentlichungen von Eduard Fuchs von denen seiner Vorläufer: durch die Einfügung des zeithistorischen Bildes in allerweitestem Umfange als wissenschaftliches Quellenmaterial. Die Bedeutung dieses Faktors kann gar nicht hoch genug angeschlagen werden ... Worte können nichts so plastisch schildern als das Bild, das in jeder Linie, jedem Zuge die Seele der Zeit, das Zuständliche, das Gefühlsmäßige widerspiegelt. Diese Einsicht ist heute in der Wissenschaft Allgemeingut geworden — fast jede Kulturgeschichte pflegt mit dokumentarischen Bilder-

*) Der Verlag hat diese Sachverständigen-Gutachten nebst anderen Urteilen über die Fuchsschen Werke in einem Sonderheft drucken lassen, und ebenso eine Denkschrift, die seine Ansicht über die Fuchsschen Werke zum Ausdruck bringt. Beide sehr umfangreichen Schriften, die nicht im Buchhandel zu haben sind, stehen Interessenten gegen Einsendung von 2 Reichsmark auf Wunsch zur Verfügung.

beigaben belegt zu werden. Aber auch diese erfreuliche Tatsache ist Fuchs zu danken, denn er war einer der ersten, der den Wert des Zeitbildes in seinem ganzen Umfange erkannte und ihn sich mit Hilfe der inzwischen zu hoher Entwicklung gelangten chemigraphischen Technik nutzbar machte . . .

Noch ein anderer Umstand verdient dabei Erwähnung. Fuchs ist als passionierter Bibliophile auch ein Sammelgenie ersten Ranges. Nicht im Sinne der „Omnivoren", der Allesfresser auf den Sammlergebieten, sondern im Rahmen seiner Lebensarbeit ein Sammler kulturgeschichtlicher Werte solcher Art, die ihm als Urkunden zur Menschheitsgeschichte bedeutsam erscheinen. Er besitzt einen beneidenswerten Spürsinn, die Nase des Jagdhunds, die uns Bibliophilen das Aufstöbern erleichtert. Er hat sich nie damit begnügt, nur das in Museen und Kupferstichkabinetten aufgespeicherte Bildmaterial heranzuziehen, weil er erkannte, daß in diesen Anstalten zwar die Masse groß war, daß es dort aber an der für seine Zwecke nötigen systematischen Anordnung gebrach und vieles auch fehlte, weil es sich nicht in das offizielle Schema unterbringen ließ. So begann er denn, auf eigene Kosten, soweit es in seinen Kräften lag, das Material zusammenzutragen, dessen er bedurfte. Und daß ihm dabei Funde und Entdeckungen in einem Ausmaße gelangen, zu dem es tatsächlich kein Seitenstück in der Graphikforschung gibt, das wird ohne weiteres auch der Laie, der oberflächliche Leser, spüren, wenn er die zwei Dutzend stattlicher Bände durchblättert, die Fuchs bisher veröffentlicht hat. Und wieviel mehr noch der Fachmann! Auch der beste Kenner auf diesen Gebieten wird in den Fuchsschen Büchern auf zahlreiche Dokumente treffen, die ihm gänzlich neu sind und von denen selbst die findigsten Spezialisten auf dem Felde der Sittengeschichte nichts ahnten.

Durch diese seine Entdeckertätigkeit, der die Entdeckerfreude und die Arbeitslust Flügel verliehen, hat indes nicht allein die Graphikforschung Nutzen ziehen können: schließlich diente sie auch weiteren Zweigen der Wissenschaft, der großen Historie, für deren Räderwerk scheinbare Nebensächlichkeiten zu allen Zeiten zu weitgreifender Wichtigkeit werden konnten, der Entwicklungsgeschichte der Kulturen und des geschriebenen Rechts, der Folklore, der Psychologie in allen ihren Abzweigungen, der Medizin, der Soziologie usw.

Für das Leben der menschlichen Gesellschaft hat das Fuchssche Urkundenmaterial Aufschlüsse erbracht, wie sie noch niemals in so geordneter und zusammenfassender Weise dargelegt wurden. Die Originaltreue aller Objekte, unter Ausschluß jedweder Phantasieumkleidung, ermöglicht der Wissenschaft auch Untersuchungen von neuen, andersgearteten Gesichtspunkten aus . . . Diese Ergänzungsbände mit ihren Hinweisen auf das Hauptwerk bilden zu diesem einen absolut notwendigen Appendix, sie sind das Fundament, auf dem das Ganze sich aufbaut, sie sind der Prüfstein für die Schlußfolgerungen, zu denen der Verfasser in den Hauptbänden gelangt, denn ohne dies gewaltige Material, diese Fundgrube für die Geschichte der Kultur und Sitte, die das Gesicht der Zeiten zum erstenmal so völlig und erbarmungslos entschleiert, wäre eine wissenschaftliche Nachprüfung gar nicht möglich. Es war des Verfassers Pflicht, dies mühselig zusammengebrachte Material der Forschung zugänglich zu machen . . . Dieses Werk von Fuchs ist keine jener pseudowissenschaftlichen Studien, wie sie niedrige Spekulation in Massen auf den Markt wirft, sondern ist eine Arbeit von hohem kultur- und sittengeschichtlichen Wert: eine in jeder Weise ausgezeichnete Arbeit, für die wir allen Grund haben, der Laie wie der Spezialforscher, dem Verfasser dankbar zu sein . . . Es sei mir gestattet, noch einige Worte über den Menschen Eduard Fuchs zu sagen . . . Der Mensch gehört zu seinem Werk, der Mensch steht immer vor dem von ihm geschaffenen Werk. Und der Mensch Eduard Fuchs ist eine durch und durch vornehme und durch und durch sittlich empfindende Natur . . . Fuchs fühlt sich ernsthaft als Moralprediger, als Erzieher, und diese tiefernste Lebensauffassung, dies innige Begreifen, daß seine Arbeit im Dienst der Menschheitsgeschichte von höchster Sittlichkeit getragen sein muß, schützt allein ihn schon vor dem Verdacht geschäftseifriger Spekulation, über den jeder lächeln müßte, der den Menschen kennt und seinen leuchtenden Idealismus.

Aus einem Gutachten von Oberregierungsrat v. Glasenapp
(langjährigem Zensor in Berlin):

. . . Eduard Fuchs die Absicht zur Last zu legen, in der Sittengeschichte oder in der Geschichte der erotischen Kunst als Ganzes genommen, Schriften in dem besprochenen Sinne*) dem Publikum zuzuführen, ist, wie zunächst erwähnt werden mag, völlig ausgeschlossen. Dem widerspricht die ganze Persönlichkeit und sein stets an den Tag gelegtes Bestreben, ernst wissenschaft-

*) d. h. unzüchtigen Schriften. (Anm. d. Verlags.)

lich zu arbeiten . . . Fuchs beabsichtigt in der Sittengeschichte, die charakteristischen Merkmale der Entwicklung der Moral, insbesondere der geschlechtlichen Moral klarzustellen und zu erörtern. In seiner Geschichte der erotischen Kunst will er den zeitgeschichtlichen und individuellen Urgrund der Erotik in der Kunst erforschen und ein klares, dokumentarisch belegtes Bild der wirklichen Verhältnisse und der tatsächlichen Entwicklung entfalten. Auf diese Art will er der sittlichen Entwicklung und dem kulturellen Fortschritt dienen . . . Fuchs hat die Bilder und Zitate nicht als Schmuck, Ausstattung oder lose Beilage dem Werke beigegeben. Er will sie als Beweismittel und Erkenntnisquellen gewertet wissen. Sein Zweck ist, das selbsttätige Denken und Urteilen der Leser anzuregen, und er betritt hiermit einen zweifellos zu begrüßenden Weg . . . Die Erwägung aller dieser Punkte hat dazu geführt, daß in Berlin — obgleich vielfach ein strenges Vorgehen gegen unzüchtige Schriften dringend angezeigt erschien und auch in weitem Umfange ausgeübt worden ist — die Fuchsschen Werke völlig unbeanstandet geblieben sind. Sie werden nach den vorstehenden Ausführungen nicht nur nicht als unzüchtig anzusehen sein, sondern bilden nach ihrer Tendenz, ihrem Inhalt und ihrer Verbreitungsart gewissermaßen ein Schulbeispiel dafür, wie sich ernste, erotische und geschlechtliche Gegenstände behandelnde Werke von unzüchtigen Schriften abheben.

Aus einem Gutachten von Prof. Dr. med. h. c. Oskar Vogt, Direktor des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Hirnforschung und des Neurobiologischen Instituts der Universität Berlin:

. . . Eduard Fuchs hat schon als junger Mensch den Plan zu dem Entwurf einer Kulturgeschichte der europäischen Menschheit gefaßt. Er hat in seltener Zähigkeit an diesem Plan sein Leben hindurch festgehalten und ihn durch systematische Bearbeitung von Einzelgebieten zu realisieren versucht. Eduard Fuchs geht von der für die Wissenschaft allein haltbaren Annahme eines ausnahmslos gesetzmäßigen Geschehens aus. Dementsprechend verläuft auch die Geschichte der Menschheit als Teil des gesamten Weltgeschehens nach festen Gesetzen. An der Ergründung dieser, soweit sie speziell die Kulturgeschichte Europas betreffen, mitzuarbeiten, hat sich Eduard Fuchs zur Lebensaufgabe gestellt . . . Eduard Fuchs hat früh erkannt, daß in den bildlichen Veröffentlichungen die kulturellen Anschauungen der jedesmaligen Zeit besonders gut zum Ausdruck kommen . . . Die aus diesem Gesichtspunkt heraus veröffentlichte Dokumentensammlung ist umso wertvoller, als sie einerseits zu einem sehr großen Teil bis dahin unbekannt gebliebene Bilder enthält und als sie anderseits unter Ausnutzung der chemigraphischen Technik dieses Material originalgetreu in größtmöglicher Vollkommenheit bietet . . . Der Autor sieht mit Recht die Urquelle der Kunst in dem Streben des Künstlers nach Entlastung. Fuchs faßt nun die Belastung hauptsächlich als eine erotische auf. So schuf Fuchs seine beiden Teile, speziell den zweiten, der „Geschichte der erotischen Kunst". Diese enthalten eine Fülle origineller Deutungen und bilden durch das tatsächlich Gebotene auch für denjenigen Forscher eine wichtige Quelle, der diese Fragen seinerseits selbständig prüfen will und dabei auch eventuell zu einzelnen abweichenden Schlußfolgerungen gelangt . . .

Aus einem Gutachten von Prof. Dr. August Gallinger, Professor für Philosophie und Ethik an der Universität München:

. . . Wer Menschheitsgeschichte schreibt, muß auch das Unerfreuliche, welches sie enthält, wahrheitsgetreu berichten. Der Zusammenhang, worin dies geschieht, gibt nicht das mindeste Recht, dem Werke die Tendenz einer Spekulation auf die niedrigen Instinkte des Lesers zu unterlegen . . . Die Frage, ob das, was die Werke in ihrem Zusammenhang zum Ausdruck bringen, objektiv geeignet ist, das geschlechtliche Schamgefühl unbefangener Menschen zu verletzen, muß ich mit einem glatten Nein beantworten, da gerade die Art und Weise, wie das Gewagte in dem Zusammenhang eingeschaltet ist, jene Wirkung bei Unbefangenen vollkommen ausschließt.

Aus einem Gutachten von Prof. Dr. Hans Cornelius, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt a. M.:

. . . Wer nur die Abbildungen betrachtet, ohne den Text zu lesen, kann allerdings den streng wissenschaftlichen Charakter dieser Werke nicht erkennen. Aber diese Abbildungen sind als Material für den zu behandelnden Gegenstand unentbehrlich; und es wäre schlimm um die deutsche Wissenschaft bestellt, wenn sie es nicht mehr wagen dürfte, das zu ihren Untersuchungen erforderliche Material zu veröffentlichen, weil es Dinge enthält, die nicht für Schuljungen und junge Mädchen, und nicht für Menschen von niedriger Gesinnung geeignet sind. Eine Beanstandung dieser Werke

durch den Staatsanwalt würde ich als einen gegen die Freiheit der Wissenschaft gerichteten Schlag empfinden.

Aus einem Gutachten von Dr. phil. Max Horkheimer, Privatdozent an der Universität Frankfurt a. M.:

... Diese Werke sind, wie alle Werke von Eduard Fuchs, streng wissenschaftliche Leistungen und zugleich von hohem, bleibendem wissenschaftlichen Wert ebensowohl für die Kulturgeschichtsforschung als für die Psychologie ... Mein Spezialgebiet ist die Philosophie und innerhalb dieser die Erforschung des Problems der Ideologien ... Also handelt es sich bei den Fuchsschen Werken um einen Stoff, der direkt in meine besondere wissenschaftliche Interessensphäre fällt. Ich bin daher befugt, zu sagen, daß die Basis dieser Werke modernste psychologische und soziologische Erkenntnisse bilden. Man begegnet darin einer ganzen Anzahl von Schlußfolgerungen und Gedanken, die noch niemals in solcher Tiefe und Klarheit ausgesprochen worden sind und deren Fruchtbarkeit in den einschlägigen Fächern sich täglich aufs neue erweist. Für jeden, der die Arbeiten von Eduard Fuchs ernsthaft liest und studiert, sind sie von bleibendem Wert. Sie konnten nur von einem so einzigartigen Kenner und Versteher der Kunst aller Völker und Zeiten geschrieben werden, als welcher dieser Forscher sich immer erwiesen hat ... Die Wissenschaft hat die Pflicht, diesem Autor in hohem Grad dankbar zu sein ...

Aus einem Gutachten von Dr. med. Heinrich Meng in Stuttgart, Herausgeber der „Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik", Mitglied des Württemb. Landesgesundheitsrates:

... Vielleicht feiert man 1931 den 200. Todestag von Daniel Defoe, dem Schöpfer des „Robinson" ... Fuchs, ein neuer kulturpädagogischer Defoe und Robinson zugleich, baut an neuen Wegen ins dunkle Reich menschlicher Entwicklung. Er ist ein Robinson unter den Erziehern des 20. Jahrhunderts, er nimmt Vorurteile, die hinderlich sind für eine Realitätsfähigkeit des Erziehers, er zeigt Wege für den Erzieher ...

Aus einem Gutachten von Prof. Dr. Hans Hildebrandt, Professor der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule, Stuttgart:

... Ich halte die Sittengeschichte von Eduard Fuchs nebst den sie zum System abrundenden Bänden für eines der sittlichsten Werke, die je geschrieben worden sind. Zugleich für eines der mutigsten ... Der Takt, mit dem der Verfasser bei dieser schwierigen Aufgabe verfuhr, muß mit besonderem Danke anerkannt werden. Nichts Wesentliches wird verheimlicht. Aber in dem ganzen, vielbändigen Gesamtwerk findet sich auch nicht eine Abbildung, von der man sagen könnte, sie sei, aus dem Zusammenhang des ganzen betrachtet, unwichtig und nebensächlich ... Der Text offenbart die gleiche Gesinnung wie die Auswahl des Bildmaterials. Nicht ein einziges Mal wird der Boden reiner Wissenschaftlichkeit verlassen. Angeborener Takt leitet den Verfasser auch über die heikelsten Stellen sicher hinweg ... Die Sittengeschichte von Eduard Fuchs nebst ihren sechs sie ergänzenden Bänden stellt eine wissenschaftliche Gesamtleistung von schwerlich zu überschätzendem Werte auch für den dar, der dem Verfasser vielleicht nicht bis in die letzten einzelnen Schlußfolgerungen hinein folgen wird. Ein Werk wie dieses, unentbehrlich für jede öffentliche Bibliothek, aber auch für jeden, der sich mit den darin behandelten Problemen eingehend zu befassen hat, konnte nur als Lebenswerk eines Menschen entstehen, der von frühester Jugend an seinen Weg in voller Klarheit vor sich erblickte und der diesen Weg unbeirrt weiterschritt und heute noch weiterschreitet ...

Aus einem Gutachten von Dr. med. et phil. Kronfeld, Facharzt für Nervenkrankheiten und Psychiatrie, ger. Sachverst. in Berlin:

... Bei der Durcharbeitung beider Werke empfing ich wiederum und unmittelbar die Überzeugung und den erlebnismäßigen Eindruck ihrer bahnbrechenden wissenschaftlichen Bedeutsamkeit ... Eduard Fuchs vollbrachte seine Arbeit zu einer Zeit, als es wissenschaftlich einwandfreie und würdige Vorarbeiten auf diesem Gebiete überhaupt noch nicht gab ... Durch seine bahnbrechende Arbeit hat Eduard Fuchs diese großen Wissenschaftsgebiete aus dem Helldunkel dieser Zweideutigkeit herausgerissen und in eine Sphäre sauberer, durch wissenschaftlichen Ernst fundierter Untersuchung erhoben ... Zur Erfüllung seines psychologischen Programms hat Fuchs, ebenfalls in einem bis dahin unbekannten Maße, das Bild herangezogen ... Er hat das große

Verdienst, den historisch dokumentarischen Wert des Bildes jenseits der bloßen Kunstgeschichte für alles kulturelle Leben überhaupt mit einer unerhörten Evidenz wissenschaftlich durchgesetzt und fruchtbar gemacht zu haben. Gerade derjenige Leser, der mit unlauteren Absichten an die Werke von Eduard Fuchs herangeht, wird in seinen unlauteren Absichten enttäuscht und erlebt diese Enttäuschung als einen positiven Wert ... Die Sittengeschichte oder die Geschichte der erotischen Kunst bringen zwangsläufig die ethischen und geistigen Instanzen des Lesers allmählich zum Übergewicht, verwandeln ihn aus einem lüsternen in einen teilnahmsvollen und erschütterten Menschen, welcher der psychologischen Sublimierung fähig wird.

Aus einem Gutachten von Dr. jur. et med. Hans v. Hattingberg, Facharzt für Psychotherapie, für Nerven- und Gemütsleiden, München:

... Von der Berührung mit den begutachteten Werken des Kunsthistorikers Eduard Fuchs ist auch dort keine unzüchtige Wirkung, noch sonst ein sittlicher Schaden (Erregung niedriger sinnlicher Instinkte, ungesunde Übersteigerung des sexuellen Interesses, Herabsetzung des Schamgefühls usw.) zu erwarten, wo diese infolge eines Versagens der einschränkenden Vertriebsbestimmungen in die Hände Unvorbereiteter gelangen In einer nicht geringen Zahl von Fällen kann diese Berührung sogar ausgesprochen günstig wirken.

Aus dem auf Verlangen des Ersten Staatanwalts beim Landgericht München I am 13. November 1927 erstatteten Gutachten von Rechtsanwalt Lösch, gen. Berrsche, Leiter der Prüfstelle München für Schmutz- und Schundschriften:

... Wer die Fuchsschen Bücher*) von Anfang bis Ende durchliest, wird bestätigen müssen, daß der Vortrag des Autors stets den Ton wissenschaftlichen Ernstes wahrt, in keinem Augenblick unsachlichen Abschweifungen verfällt, oft sogar mit scharfen moralischen Verurteilungen nicht spart. Das Gefühl der Verpflichtung, gerade einen heiklen Gegenstand mit besonders strenger Sachlichkeit behandeln zu müssen, scheint so stark auf ihm gelastet zu haben, daß er zuweilen mit einer übertriebenen und fast gewaltsamen Trockenheit redet, sehr im Gegenteil zu seinen anderen Werken. Ich habe jedenfalls in den gesamten Fuchsschen Ausführungen keine einzige Stelle gefunden, die geeignet wäre, den Leser von einer sachlichen Betrachtungsweise abzulenken, und ich wüßte nicht zu sagen, mit welchen anderen Mitteln der Autor seine Werke noch weiter gegen mißverständliche Auffassungen und unbeabsichtigte Nebenwirkung hätte sichern können. Die beste positive Sicherung freilich ist durch das Niveau der inkriminierten Werke selbst gegeben, durch die überlegene Beherrschung und Gliederung des Stoffes, die überraschenden Beobachtungen, Schlußfolgerungen und Perspektiven künstlerischer und kulturpsychologischer Art und die disziplinierte Klarheit und Konsequenz der sprachlichen Gestaltung ...

*

Könnten es diese Gutachten an sich ohne weiteres rechtfertigen, wenn der Verlag künftighin in der Einhaltung seiner aus freien Stücken festgesetzten Vertriebsbestimmungen weniger streng als bisher verfahren würde, so kann sich der Verlag, dem jedes spekulative Verhalten beim Vertrieb der Fuchsschen Privatdrucke nach wie vor fernliegt, dazu gleichwohl nicht entschließen. Er wird im Einverständnis mit dem Verfasser also fortgesetzt auf das strengste für eine genaue Einhaltung der von ihm selbst geschaffenen und festgesetzten Vertriebsbestimmungen sorgen.

München, im März 1928

Albert Langen, Verlag

*) Das Gutachten bezieht sich speziell auf die Ergänzungsbände zur „Illustrierten Sittengeschichte“ und die Bände der „Geschichte der erotischen Kunst“ (Anm. d. Verlags).

# EDUARD FUCHS ★ WERKE

## Illustrierte Sittengeschichte
### vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Drei Hauptbände: I. Renaissance / II. Die galante Zeit / III. Das bürgerliche Zeitalter / Jeder Band mit etwa 500 Seiten Großquart sowie je etwa 450 Textillustrationen und je etwa 60 bis 65 farbigen und schwarzen, meist doppelseitigen Beilagen / Jeder Band in Ganzleinen geb. M. 40.—; dazu drei Ergänzungsbände, in Ganzln. je M. 50.—. Die sechs Bände in Halbfrz. geb. M. 600.—

## Geschichte der erotischen Kunst

Erster Band: Das zeitgeschichtliche Problem / Zweiter Band: Das individuelle Problem I. Teil / Dritter Band: Das individuelle Problem II. Teil. Jeder Band mit etwa 400 Seiten Großquart und je etwa 400 Textillustrationen sowie etwa 40 bis 50 zum Teil doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen. Jeder Band in Ganzleinen gebunden M. 50.—, in Halbfranz gebunden M. 100.—

## Die Karikatur der europäischen Völker

Erster Band: Vom Altertum bis zum Jahre 1848 / Zweiter Band: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges / Jeder Band mit 480 Seiten Großquart und etwa 500 Textillustrationen sowie etwa 75 zum Teil doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen / Beide Bände in Ganzleinen geb. M. 70.—

## Die Frau in der Karikatur

XII und 488 Seiten Großquart / Erweiterte Neuausgabe mit 450 Textillustrationen und 71 meist doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen. 16.—20. Tausend. In Ganzleinen geb. M. 50.—

## Die Juden in der Karikatur

Umfang 312 Seiten Großquart mit 307 Textillustrationen und 31 zum Teil doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen. 13.—15. Tausend / In Ganzleinen M. 30.—, in Halbfranz gebunden M. 60.—

## Der Weltkrieg in der Karikatur

Erster Band: Bis zum Vorabend des Weltkrieges / Umfang 372 S. Großquart mit 333 Textillustrationen und 47 zum Teil doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen / In Ganzleinen gebunden M. 24.—

— Der zweite Band erscheint später —

## Honoré Daumier ★ Holzschnitte und Lithographien

Herausgegeben und mit umfangreichen Einleitungen versehen von Eduard Fuchs. Erster Band: Holzschnitte 1833—1870. Enthaltend 522 Abbildungen / Zweiter bis vierter Band: Lithographien 1828—1872; jeder Band mit zahlreichen Textillustrationen und 72 in Originalgröße nachgezeichneten Lithographien.

Preis jedes Bandes (Folio) vornehm gebunden M. 25.—, in Liebhaberhalbpergamentband M. 50.—

## Eduard Fuchs ★ Der Maler Daumier

Ein Album in Großfolio, enthaltend 60 Seiten Text mit 87 Textillustrationen, 6 Beilagen und 270 Tafeln mit 420 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen, Plastiken und Handzeichnungen Honoré Daumiers. 3. Tausend. In Ganzleinen geb. M. 55.—, in Halbpergament geb. M. 90.—

## Gavarni

Herausgegeben und eingeleitet von Eduard Fuchs / Mit 29 Textillustrationen und 80 in Originalgröße nachgezeichneten Lithographien / Ein Prachtband in Großfolio / In Ganzleinen gebunden M 35.— Num. Luxusausgabe (200 Exemplare) auf Bütten mit der Hand in Halbpergament geb. M. 100.—

## Kultur- und Kunstdokumente

1. Band: Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des 7.—10. Jahrhunderts
2. Band: Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15.—18. Jahrhunderts

Mit je 6 farbigen, 53 bezw. 52 schwarzen Tafeln und 62 Seiten Text
Zwei Prachtbände in Großquart / In Ganzleinen je M. 30.—, in Halbfranz geb. je M. 50.—

Eduard Fuchs und Paul Heiland; 3. Band: Die deutsche Fayencekultur
175 Seiten und 150 Abbildungen der schönsten Fayencen auf 8 farbigen und 96 schwarzen Tafeln
Preis in Leinen gebunden M. 38.— / Mit der Hand in Halbfranz gebunden M. 60.—

Ausführliche Prospekte umsonst und portofrei

**ALBERT LANGEN ★ VERLAG IN MÜNCHEN**

Druck von Hesse & Becker, Leipzig

# Geschichte der erotischen Kunst

## Das individuelle Problem

### Zweiter Teil

# Geschichte der erotischen Kunst

in

# Einzeldarstellungen

## Erster Band

Das zeitgeschichtliche Problem

## Zweiter Band

Das individuelle Problem. Erster Teil

## Dritter Band

Das individuelle Problem. Zweiter Teil

Dieser Band darf nur an Gelehrte, Sammler und Bibliotheken abgegeben werden.

Albert Langen
Verlag in München

Printed in Germany

# Geschichte der erotischen Kunst

von

Eduard Fuchs

## Das individuelle Problem

Zweiter Teil

Mit 416 Abbildungen und 50 Beilagen

Albert Langen, München

1. Der lüsterne Alte. Kupferstich von Hans Baldung. 1507

2. Amor der Meisterschütz.
Erotisch-symbolische Radierung von Michel Fingesten

# Vorwort

Die Kunst ist eine soziale Erscheinung, trotzdem wir es in ihr durchweg und ständig mit individuellen Manifestationen zu tun haben. Sie ist eine soziale Funktion der Menschheit, in der die jeweilige gesellschaftliche Situation ins Ideologische umgesetzt sicht- und greifbare Form, d. h. bildhaft geworden ist. Weil es sich so verhält, birgt die Kunst nicht nur individuelle, sondern in jedem einzelnen Fall auch ebensoviel allgemein menschliche Geheimnisse. Das letztere ist ein außerordentlich wichtiger Zusammenhang. Er ist besonders wichtig für die Kulturgeschichtsforschung, denn hieraus ergibt sich eine ganz unabweisliche und auch sehr erfreuliche Logik. Diese lautet: Wenn man die individuellen Geheimnisse der Kunst entlarvt, so sind damit zugleich auch die entsprechenden allgemein menschlichen Geheimnisse aufgedeckt.

Von diesem Standpunkt aus bin ich an die Kunstgeschichte herangetreten; er ist der Grundgedanke meiner mit diesem dritten Band nun abgeschlossen vorliegenden „Geschichte der erotischen Kunst". Bei dieser Einstellung war meine wissenschaftliche Aufgabe eine doppelte; das eine wie das andere war von mir zu beweisen und zu entschleiern: die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst und die spezifischen Wurzeln des individuellen künstlerischen Produktionsprozesses. Der erste Band, „Das zeitgeschichtliche Problem", zeigt die stets vorhandenen gesellschaftlichen Zusammenhänge der Kunst, ihre engste Verbundenheit mit der Wirtschaftsform und Wirtschaftshöhe ihrer Zeit, und er beschränkt sich einzig auf diese spezifischen form- und stilbildenden Zusammenhänge. Der zweite und der vorliegende dritte Band, „Das individuelle Problem", von denen zwar jeder in sich abgeschlossen ist, die aber zusammen doch ein Ganzes bilden, analysieren die Elemente, aus denen sich individuell Kunst formt, und zeigen, wie sich im zwingenden Rahmen des Zeitlichen das künstlerisch schaffende Individuum auswirkt. Als die in Frage

kommende letzte individuelle Wurzel alles künstlerischen Gestaltens bezeichne ich das Geschlechtliche. Alles Kunstschaffen ist sublimierte Erotik. Jedes Einzelkunstwerk ist individuell betonter erotischer Ausdruck; es ist außerdem die ideale Lösung der inneren und äußeren Konflikte, die eine irgendwie gesteigerte Sinnlichkeit für den Betreffenden heraufbeschwört. Die anderen Lösungen, zu denen eine gesteigerte Sinnlichkeit führen kann, sofern sie sich nicht physiologisch auszuleben vermag, sind entweder Krankheit oder Verbrechen.

Für die Psychologie gibt es wenig Probleme, die so bedeutsam sind wie die Frage nach den letzten Triebkräften des individuellen künstlerischen Schaffens. Und zwar aus folgenden Gründen: Weil der Künstler eben auch nur ein Mensch ist, so kann er in seinem Tun keinen anderen Naturgesetzen folgen als jenen, die für alle anderen Menschen auch gelten. Darum aber erschließen uns die Triebkräfte der künstlerischen Psyche auch die letzten Quellen der menschlichen Psyche überhaupt. Mit anderen Worten: auch hinsichtlich der Untersuchung des Psychologischen ergibt sich das gleiche wie beim Sozialen. Mit der Enthüllung der psychologischen Geheimnisse der Kunst werden auch allgemeine psychologische Geheimnisse aufgedeckt. Weiter: Nachprüfen und feststellen kann man diese gemeinsamen Triebkräfte wiederum nirgends so erschöpfend wie am Kunstwerk, denn in diesem haben sie greifbare und nach seiner Vollendung eine hinfort unwandelbare und dauernd von allen Seiten kontrollierbare Form angenommen. Weiter: Das Kunstwerk ist andererseits deshalb das verräterischste Objekt der hinter ihm stehenden und in ihm zur Form gewordenen Triebkräfte, weil der einzelne Künstler zumeist ohne Kenntnis der tieferen Zusammenhänge seines Gestaltungsdranges produziert. Er ahnt nur in den seltensten Fällen, daß jeder Strich und jedes Wort von ihm eine öffentliche Selbstentkleidung ist, geschweige denn, daß er sich darüber klar ist, daß es sich dabei vielfach um ein Enthüllen von Trieben und Wünschen handelt, die ihn, wenn sie in einer andern Form zutage kämen, ebensooft ohne weiteres aus der menschlichen Gesellschaft ausschließen würden . . . .

3. Statuenliebe. Italienische Marmorplastik. Um 1880

Ich habe mich bei meiner Beweisführung auf die bildenden Künste und auf die sogenannte schöne Literatur beschränkt, weil ich nur auf diesen beiden Kunstgebieten größere Kenntnisse besitze, und weil diese zugleich eine aller Welt verständliche Sprache reden. Diese beiden Gebiete aber habe ich in möglichst großem Umfang herangezogen. Ich mußte das: Die Bedeutung der Aufgabe, die sich ein Forscher stellt, diktiert ihm das Gesetz, wie er diese Aufgabe zu lösen hat. Die einzige brauchbare und zuverlässige Lösung bietet aber, wie überall so auch hier, das Gesetz der großen Zahl; dieses gilt nicht nur für die Statistik, es ist das Gesetz jeder vorsichtigen Forschung. Die große Zahl scheidet einzig die verschiedenen möglichen Fehlerquellen aus. Drei oder vier Belege können täuschen; ihre Wahl kann von einer Voreingenommenheit irreführend beeinflußt sein. Bei einem Dutzend oder auch noch mehr dokumentarischen Belegen, die alle das gleiche demonstrieren und beweisen, ist das schon nicht mehr möglich. Darum täuschen sie auch nicht. Das Gesetz der großen Zahl, die Entwicklung eines umfassenden dokumentarischen Beweises darf also vor allem dann nicht ignoriert werden, wenn es sich um

4. Leda und der Schwan. Tonplastik von Lorenz Gedon. Um 1870

Probleme handelt, deren Aufhellung geeignet ist, das noch vorhandene Dunkel dort zu lichten, wo jene Kräfte in Frage stehen, die irgendwie entscheidend beim Bau der Geschichte und der Gestaltung der menschlichen Einzelgeschicke am Werke sind. Und um solche Kräfte handelt es sich durchweg bei den von mir in dieser Untersuchung aufgerollten Fragen. Also mußte ich im Dokumentarischen dieses Gesetz unbedingt in einem so weiten Umfang in Anwendung bringen, wie es der verfügbare Raum irgendwie zuließ. Aus dieser Erwägung ist der vorliegende Band, des individuellen Problems der Kunst Zweiter Teil, der neben seiner selbständigen Bedeutung den hauptsächlich theoretischen Ausführungen des Ersten Teils als breitester dokumentarischer Unterbau dienen soll, entstanden; er hat in ihr seine einzige Ursache, aber auch seine Begründung und seine Rechtfertigung. Es war unmöglich, im Ersten Teil wesentlich mehr als den bloß groß umrissenen theoretischen Rahmen zu geben. Vor vier Jahren, als der Erste Teil entstand, fehlte außerdem die technische Möglichkeit, mehr zu geben. Ich habe auf die Hindernisse bereits damals hingewiesen. Sie bestanden in der zusammengebrochenen deutschen Geldwirtschaft und den starken politischen Verkehrsbeschränkungen. Diese Hindernisse existieren seit zwei Jahren nicht mehr. Seitdem ist es möglich, wieder an alle für uns in Frage kommenden Quellengebiete heranzukommen und aus ihnen nach Belieben zu schöpfen. Dieses zu tun, war meine Pflicht. Ich habe sie erfüllt, indem ich in dieser Zeit aus der Mehrzahl der europäischen Museen und der mir zugänglichen Privatsammlungen, sowie aus dem internationalen Handel alles das zusammengetragen habe, was zur Stützung meiner Lehre und zur Aufhellung des von mir aufgerollten Problems der Kunst als individuell betonten erotischen Ausdrucks irgendwie in Betracht kam. Ich glaube, daß es mir gelungen ist, in diesem Band ein Belegmaterial aus Kunst und Literatur von solcher Fülle und einer solchen Schlagkraft zusammenzutragen, daß es auch sehr großen Ansprüchen in keiner Richtung etwas schuldig bleibt. Selbstverständlich ist das Vorgeführte trotzdem nur ein Bruchteil des tatsächlich von mir erfaßten und textlich verarbeiteten Materials und ebenso selbstverständlich sind aus dem gleichen Grunde die sämtlichen in diesem Band vorgeführten bildlichen und literarischen Dokumente — mit Ausnahme von zwei Beispielen — von mir noch in keinem meiner früheren Bücher gezeigt und zitiert worden....

Zum Schluß danke ich von Herzen den verschiedenen Museumsleitern und Besitzern von Privatsammlungen des In- und Auslandes, die mich bei meinen Studien in der gleichen entgegenkommenden Weise wie vor dem Krieg unterstützt haben. Ihre Zahl ist zu groß, um sie alle einzeln aufzuführen.

Zehlendorf-Berlin, Herbst 1926

Eduard Fuchs

## Die Natur

**Farbiger** französischer Kupferstich von Gautier nach einem Gemälde von Louis Bolzot.
Um 1780

5. Ecce Femina. Satirische Radierung von Michel Fingesten. 1920

## Erstes Kapitel

# Die ideale Nacktheit

Das Weib bildet den unbestreitbaren Hauptinhalt im Leben eines jeden „normal", d. h. also hetero-sexuell, veranlagten Mannes. Das ist ein ihm von der Natur zudiktiertes Schicksal, dem er sich deshalb auch nicht entwinden kann. Die Folge hiervon ist, daß die Auseinandersetzung mit dem Weibe, dem ewigen Gegenspieler des Mannes, sozusagen das tägliche männliche Problem ist. In diesen nie endenden und nie erledigten Auseinandersetzungen mit dem Weibe sind nur die Formen verschieden, entsprechend den verschiedenen Lebensgebieten, auf denen sie stattfinden, — und es kommen hierbei sämtliche in Frage. Eine dieser Formen ist die Kunst. Sie ist zugleich eine der bedeutsamsten und zu großen Teilen auch die edelste Form der zahllosen Auseinandersetzungen des Mannes mit dem Weibe. Kunst ist, wie ich im ersten Teile dieses Buches

6. Venus und Amor.
Gemälde von Hans Baldung Grien. 1525. Sammlung Kröller, Haag

eingehend dargelegt habe, erotischer Ausdruck. Das bedeutet, sie ist die sublimierte Wiederspiegelung der direkten, auf der physischen Basis beruhenden Beziehungen der beiden Geschlechter zueinander, vom Standpunkt des Mannes angeschaut. Der letztere Umstand muß ganz besonders in Betracht gezogen werden. Weil die Kunst eine Hauptausdrucksform des Schöpferischen ist, so ist sie zugleich in erster Linie eine männliche Angelegenheit. Aus diesen beiden Gründen bildet das Problem Weib sowohl den obersten als auch den umfangreichsten Hauptinhalt aller Kunst, sofern es sich in ihr um menschliche Probleme handelt. Also in der Malerei, der Plastik, der schönen Literatur und der Musik. Dieser Inhalt ist so groß, daß ihm gegenüber alles andere nur nebengeordnet erscheint. In der Malerei und der Plastik, also den sogenannten objektiven Künsten, ist außerdem aus denselben Gründen die konkreteste Form des Weibes, das nackt dargestellte Weib, der alle anderen weit überragende stoffliche Vorwurf. Der überwiegende Hauptteil alles objektiv künstlerischen Mühens wird in Hunderten von immer neuen Formen der ewig sich erneuernden Aufgabe gewidmet, den nackten Leib des Weibes künstlerisch darzustellen. In vielen Zeiten und in zahlreichen Ländern gibt es unzählige Künstler, die während ihres ganzen Lebens überhaupt nichts anderes kennen als dieses eine Motiv. Solche Künstler sind wie Galeerensklaven an diese einzige Aufgabe geschmiedet. Freilich mühen sich die meisten wie Galeerensklaven, die bei ihrem Tun von der allerhöchsten Seligkeit erfüllt sind. Denn nirgends offenbart sich die schwelgerische Inbrunst des künstlerischen Schaffens in ähnlich jubelnden Hymnen wie in der Gestaltung des nackten weiblichen Körpers. Man denke nur an die vieltausendfachen Darstellungen der Eva, der Venus, des Parisurteils, der Danaë,

der Leda, der Juno, also vor allem an den gesamten weiblichen Areopag des Olymps; um nur diese typischesten und klassischesten Motive zu nennen. Man denke weiter an das Gesamtwerk eines Botticelli, Boucher, Correggio, Corot, Courbet, Fragonard, Tizian, Renoir, Rubens, und wie diese berühmtesten Lyriker der weiblichen Nacktheit alle heißen. Das Gleichartige aller dieser Werke besteht darin, daß jedes einzelne der zahllosen hier in Frage kommenden Bilder ein einziger gen Himmel steigender Jubel männlicher Sehnsucht und männlicher Glückseligkeit ist, dem kein noch gesteigerterer Ausdruck männlicher Inbrunst an die Seite gestellt werden kann. Fast immer ist es ein geradezu ekstatisches Schwelgen.

Die Tatsache, daß die künstlerische Gestaltung des nackten weiblichen Körpers eine so ungeheure Rolle auf allen Gebieten der objektiven Künste spielt, ein Umstand, der niemals stark genug unterstrichen werden kann, widerspricht auf den ersten Blick den von mir im ersten Teil gemachten Feststellungen über die allgemeine Einstellung des Mannes gegenüber der weiblichen Nacktheit. Ich habe dort (S. 87) gesagt, daß der gänzlich nackte weibliche Körper die meisten Männer enttäusche, und daß dem nur teilweise entkleideten Körper — von mir „bekleidete Nacktheit" benannt — in den weitaus meisten Fällen der Vorzug gegeben werde. Auch dieses ist eine unwiderlegliche Tatsache. Aber der hiermit zutage tretende Widerspruch ist nur scheinbar. Was den Mann enttäuscht, ist die unkorrigierte, die in der Richtung unserer veränderten Einstellung zum Nackten nicht redigierbare Wirklichkeit. Weil die unredigierbare Wirklichkeit in so starkem Maße enttäuschend auf die männliche Phantasie wirkt, so formte sich hieraus auch das Gesetz, nach dem der Künstler bei der Gestaltung der Nacktheit verfährt, und das ich in seinem prinzipiellen Wesen eingehend im ersten Teil dieses Buches analysiert und entwickelt habe. Der von mir aufgedeckte Kernpunkt ist: Der Künstler,

7. Eva.
Flämisches Gemälde um 1550. Staatsgalerie, Stuttgart

8. Eva.
Gemälde von Albrecht Dürer. 1507. Prado, Madrid

und hiervon macht kein einziger eine Ausnahme, gestaltet in seinem Kunstwerk niemals die sogenannte absolute Wirklichkeit, sondern er gestaltet stets seine spezielle Wunschphantasie, seine Sehnsucht, das geheime Ideal, das er sich auf Grund seiner Veranlagung vom weiblichen Körper gebildet hat. In einen kurzen Satz geprägt, heißt das: Der Künstler gestaltet im Kunstwerk die Nacktheit, die seine Sehnsucht erfüllt, an Stelle jener, die sie enttäuscht. Damit löst sich vollkommen und restlos die so verschiedene Einstellung gegenüber der künstlerischen und der wirklichen Nacktheit. Das geheime Ideal des Mannes, also auch des Künstlers, vom Weibe ist niemals bloß eine theoretische Konstruktion, sondern es ist stets geformt von dem speziellen Eros des betreffenden Künstlers. Weil jeder Mensch, und darum auch jeder Künstler, einen im Einzelnen anderen Eros hat, gibt es die ungeheure und unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in der Auffassung des weiblichen Körpers. Die einzige Einheitlichkeit zwischen verschiedenen Künstlern besteht immer nur im Zeitstil, der vom Gesamtinteresse, dem im Prinzip logischerweise gleichartigen Sehnen der einzelnen Kulturepochen, bestimmt wird. Weil der Künstler im Kunstwerk stets seinen Eros gestaltet, so ergibt sich hieraus als erste und entscheidende Logik, daß seine sämtlichen Werke und am offenkundigsten naturgemäß seine Gestaltungen des weiblichen Körpers, erotisch betont sind. Der weibliche Körper wird von ihm derart betont, wie es seinen besonderen erotischen Wünschen entsprechen würde. In dieser Richtung macht der Künstler gewissermaßen ein erotisches Feuerwerk aus ihm. Das gilt vom Ganzen wie von den einzelnen Teilen. Wenn des Künstlers Sehnsucht in stärkster Weise an einen einzelnen weiblichen Reiz gefesselt ist, an Fuß, Bein, Lenden, Busen, Haare, usw., so wird er diesen Einzelreiz auf irgendeine Weise dermaßen in den Vordergrund rücken, daß er vor allen anderen sichtbar und auffällig wird. Im ganzen ist das künstlerische „Weibbilden" überhaupt in erster Linie ein Zusammenreimen der erotischen Einzelreize des weiblichen Körpers. Diese Tatsache ist sehr geistreich in der diesem Kapitel vorangesetzten Radierung „Ecce Femina" von Michel Fingesten (Bild 5) entlarvt. Aus solchen pointierten Vorstellungen setzt sich der Begriff Weib für den Mann und darum auch für den Künstler zusammen.

Das ist das Geheimnis der künstlerischen Gestaltung des nackten weiblichen Körpers. Das Kunstwerk ist erfüllte Sehnsucht. Aber logischerweise nicht nur für den

9. Venus in der Landschaft.

Gemälde von Lukas Cranach d. Ä. um 1510. Louvre, Paris

10. Venus.
Gemälde von Lorenzo Costa. Museum der schönen Künste, Paris

**Schöpfer des Werkes, sondern aus den gleichen Gründen auch für den Beschauer, woraus sich gleichzeitig und vollkommen das uneingeschränkte Interesse der männlichen Allgemeinheit gegenüber der künstlerischen Nacktheit erklärt. Der große Feind der Nacktheit, die Enttäuschung, ist in der Kunst und durch die Kunst ausgeschaltet.**

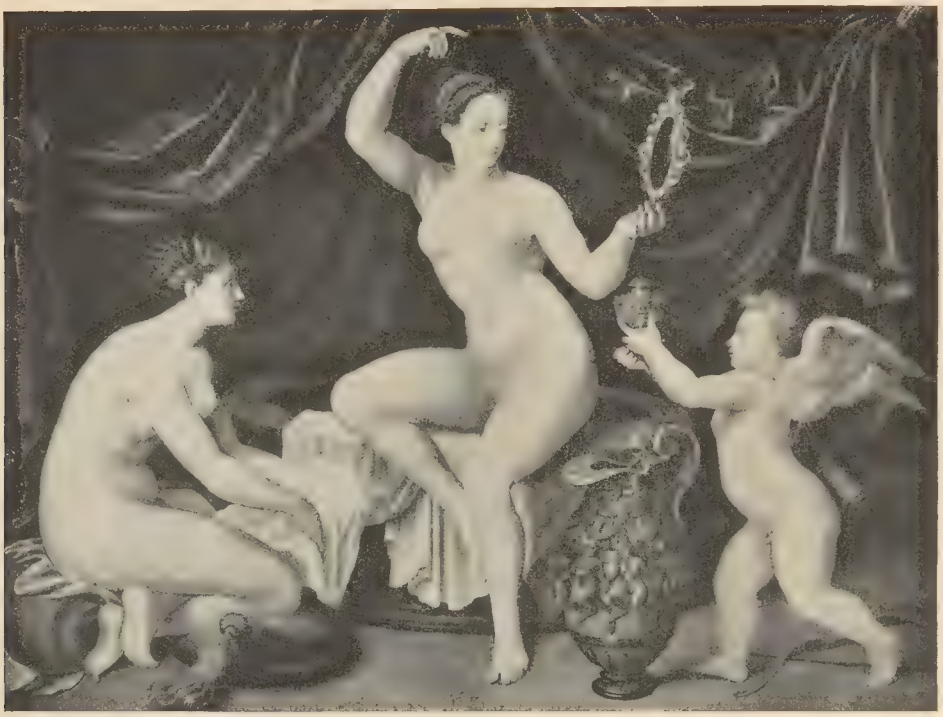
Bevor ich auf die für dieses Kapitel in Frage kommenden weiteren künstlerischen Belege im einzelnen eingehe, muß ich erst noch zwei Gesichtspunkte näher erörtern. Der Begriff der Erfüllung bedarf hinsichtlich des Zeitlichen noch einer Erläuterung, außerdem müssen wenigstens summarisch die verschiedenen Wege aufgezeigt werden, auf denen die künstlerische Erfüllung dessen, was die Wirklichkeit versagt, angestrebt und erreicht wird.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß innerhalb der Vielgestalt der individuellen Lösungen und Formen der jeweilige Zeitstil das einzige einheitliche und zusammenfassende Element ist. Ich habe weiter als die Ursache dieser Einheitlichkeit in der großen allgemeinen Linie das jeweilige Gesamtinteresse bezeichnet, dem naturgemäß ein im Prinzip einheitliches Gesamtideal der erotischen weiblichen Schönheit entspricht. Es gibt ungeheure und auch fundamentale Unterschiede in der historisch-ökonomischen Situation der einzelnen Zeiten und Länder. Also gibt es ebenso viele verschiedene Schönheitsideale. Das ist auch das, was jedem zuerst in die Augen springt, der die verschiedenen Etappen der Kunstgeschichte an sich vorüberziehen läßt. Aber es gibt andererseits auch außerordentlich viel Ähnlichkeiten zwischen Zeiten und Ländern, die gar nicht aufeinander folgen und aneinander grenzen, sondern die durch große Intervalle und Räume voneinander geschieden sind. Auch das ist bei einer solchen Revue augenfällig. Den Schlüssel für diese auffällige Kongruenz im weiblichen Schönheitsideal gibt uns einzig die Untersuchung der allgemeinen historischen Gesamtsituation in den in Frage kommenden Zeiten und Ländern. Natürlich können wir infolge dieser kausalen Zusammenhänge ebenso richtig umgekehrt folgern und z. B. sagen: Wenn sich die ästhetischen Formen im Prinzip ähneln, muß sich die historische Situation der einzelnen Zeiten und Länder im Prinzip ebenfalls ähneln. Was auch stets der Fall ist. Einige Beispiele mögen das eben Gesagte erhärten. Zuerst die Unterschiede. Die deutsche und die italienische Renaissance, das bürgerliche Holland des siebzehnten Jahrhunderts, das Barock, das Rokoko, das bürgerliche England des achtzehnten Jahrhunderts, das neue bürgerliche Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts, sie alle scheiden sich sehr deutlich voneinander, wenn man sie in dieser Reihenfolge überschaut. Andererseits hat sich die menschliche Körperlichkeit in dieser Zeit absolut nicht geändert. Das ist eine längst bewiesene Tatsache. Daraus folgt also: den Poussin, Watteau, Boucher, Ingres, Courbet, Renoir, und wie sie alle heißen, haben stets die gleichen Modelle gedient. Das gilt von allen Ländern. Woher also diese fundamentalen Unterschiede in ihrem künstlerischen Spiegelbild? Nun, diese Unter-

schiede hat die jeweils andere historische Situation bestimmt. Sie hat in dem einen Fall das aristokratische, im andern das majestätische, im dritten das genießerische, im vierten das bürgerlich-solide Element als physisches Zeitideal diktiert. Nun zu den Ähnlichkeiten. Welch ein prinzipieller Gleichklang zwischen den Gestalten eines Tizian, Palma Vecchio, Backer, Rubens und denen eines Courbet und Renoir! Alle zeichnen sich durch eine stolze Fülle der Form und eine köstliche Wucht der Glieder aus. Aber auch in diesen Fällen handelt es sich viel weniger um individuelle Verwandtschaften in der Wunschphantasie der einzelnen Künstler, als vielmehr um Zeitkongruenzen. Weil es sich in den von mir genannten Künstlern um ganz prägnante Repräsentanten ihrer ganzen Zeit handelt — denn alle in den betreffenden Zeiten und Ländern lebenden Künstler gestalteten den weiblichen Körper in ähnlicher Weise blühend, strotzend und wuchtig —, darum handelt es sich in diesen spezifischen Formen in erster Linie um die Inspiration oder das Diktat von in der Grundlage ihrer allgemeinen Existenz miteinander ähnlichen gesellschaftlichen Situationen. Und gerade diese Tatsache ist spielend leicht nachzuweisen. Die zuletzt genannten weiblichen Formen sind stets Produkte schöpferischer bürgerlicher Zeiten. Es sind deren glaubensstarke Verherrlichungen, ins Physiologisch-Körperliche übertragen; die menschliche Gestalt bekommt in solchen Zeiten etwas Zeugungskräftiges. Die Wollust ist mit ihrem natürlichen Endziel, dem Früchtetragen, gepaart. Solche Formen verschwinden aus dem allgemeinen Schönheitsideal stets in demselben Grade, in dem für solche Zeiten an die Stelle des Aufstiegs der Niedergang tritt. . . . Über diese zeitbedingten Zusammenhänge habe ich, wie schon erwähnt, ausführlich im ersten Band der „Geschichte der erotischen Kunst: Das zeitgenössische Problem“ gesprochen, und zusammenfassend auch im ersten Teil dieses Buches. Ich kann mich deshalb an dieser Stelle mit diesem knappen Resümee begnügen. Aber hingewiesen mußte unter allen Umständen auch hier auf diese Unterschiede und Zusammenhänge werden, weil doch ihre ungenügende Berücksichtigung die Hauptursache der großen Defizite ist, an denen die offizielle Kunstforschung in allen Ländern bis zum heutigen Tage krankt, und wodurch selbst das scheinbar Klügste sehr oft zu einem bloß ephemeren Wert verurteilt wird.

11. Die Vergänglichkeit.
Gemälde von Hans Baldung Grien. Alte Pinakothek, München

Die Wege, auf denen die Künstler der verschiedenen Zeiten ihrem Ziele, die erfüllende Nacktheit



12. Toilette der Venus. Französische Schule von Fontainebleau. Louvre, Paris

zu gestalten, zustreben, sind nach den verschiedensten Richtungen bezeichnend und aufklärend, und zwar vor allem in der Richtung, daß auch sie auf das allerdeutlichste belegen, daß zu jeder Zeit in der Darstellung der weiblichen Nacktheit eine der Haupttriebkräfte des künstlerischen Gestaltungswillens am Werke ist. Natürlich werden auch die verschiedenen Wege, auf denen dieses ewig alte und ewig neue Ziel zu erreichen erstrebt wird, ausschließlich von der Zeit diktiert, und sie am allerwenigsten werden von dem künstlerischen Einzelindividuum willkürlich gewählt. Die jeweilige Gesamteinstellung einer Zeit entwickelt einzig die Möglichkeiten und schafft die Bedingungen, unter denen der Gestaltungsdrang des Künstlers hinsichtlich der menschlichen Körperlichkeit zur künstlerischen Wirklichkeit werden kann. Man muß sich gegenüber diesem Problem des sehr wichtigen Umstandes erinnern, daß künstlerische Betätigung niemals ein bloß ganz willkürliches Spielen ist, sondern daß sie in ihrer Art genau so allgemeine gesellschaftliche Funktionen erfüllt wie z. B. die Wissenschaft, das Recht, usw. Die Kunst dient, wenn auch unbewußt, genau so wie alle anderen Ideologien stets den besonderen herrschenden Interessen ihrer Zeit; diese werden von ihr verklärt und auf diese Weise gestützt und gestärkt. Daß die Künstler von einer solchen absoluten Abhängigkeit vom „Zeitgeist" nichts ahnen und sich im Gegenteil und besonders heute für souverän und selbstherrlich in ihren Entschlüssen halten, beweist natürlich nicht das Geringste gegen die heimliche Allmacht jener Gesetze, denen das gesamte Denken und Fühlen einer Zeit unterliegt. Blitz und Donner entladen sich auch über jenen Völkerschaften, die von der Elektrizität der Luft noch keine Vorstellung haben. Einige historische Beispiele mögen den spezifischen Zeitwillen hinsichtlich der Wege, die dem Künstler für seinen hier in Frage kommenden Gestaltungsdrang jeweils gangbar sind, aufzeigen.

Solange die Kirche restlos den öffentlichen Geist beherrschte — und das war überall bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert hinein der Fall —, solange gibt es fast gar keine Profandarstellungen in der europäischen Kunst. Am wenigsten begegnet man also logischerweise der profansten aller künstlerischen Gestaltungen, dem sinnlich aufgefaßten nackten menschlichen Körper. Das sechzehnte Jahrhundert vollbrachte mit der Verselbständigung der Fürstenmacht, hervorgegangen aus der damals sich überall durchsetzenden wirtschaftlichen Expansion, die Emanzipation von der Kirche. Damit aber auch zugleich die

Porträt einer Hofdame bei ihrer Toilette

Französisches Gemälde. Um 1570

13. Schlafende Nymphen. Gemälde von J. A. Backer. Kunsthalle, Bremen

Überwindung alles Asketischen in der öffentlichen und privaten Lebenseinstellung. Mit dem großen Triumph der damals emporkommenden Geldwirtschaft, auf der Basis einer bis dahin in Europa unerhörten Blüte des Handels, kam es folgerichtig auch zu einem ebenso großen Triumph der Sinnlichkeit; im ganzen Leben und darum auch in der Kunst. Folgerichtig deshalb, weil von nun ab in erster Linie die besitzenden Klassen der Gesellschaft die Nutznießer der Kunst waren, jene Schichten, für die das Leben in erster Linie nicht eigene Arbeit, sondern Genuß der Arbeit anderer bedeutet. Der Genießende strebt aber stets nach einer Steigerung seines ganz individuellen Lebensinhaltes. Dieser ist zu allen Zeiten die Sinnlichkeit. Also rückte in der Kunst an die Stelle der asketisch angeschauten Mutter Gottes alsbald die entkleidete Eva und in rascher Folge Venus, Juno und alle übrigen weiblichen Bewohner des Olymp, d. h. die erotisch gesteigerte weibliche Nacktheit. Venus ist, körperlich angeschaut, die Gegenspielerin der Jungfrau Maria; Venus ist der Triumph der irdischen Liebe über die himmlische. Und das Wesen der irdischen Liebe ist in erster und letzter Linie erotisch. So kam es dank der überall veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse in der Kunst zu den unzählbaren Venusdarstellungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, das heißt zu der Übung, die weibliche Nacktheit unter dieser oder einer ähnlichen klassischen Firma zu enthüllen. Die Bevorzugung dieser klassischen Stoffe, d. h. die ständige Heranziehung des Olymps, hatte übrigens noch eine zweite besondere Ursache: der Reiche will sich immer in allerbester Gesellschaft bewegen. Es gibt aber nach seiner Vorstellung keine vornehmere als die Götter des Olymps. Also holt er sich seinen künstlerischen Umgang ebenfalls aus dem Olymp. Der christliche Himmel erscheint ihm mehr, oder wenigstens immer bis zu einem gewissen Grade, als Armeleuteumgang. Auf diese Weise erfüllt der Besitzende außerdem ideologisch sein eigenes spezifisches Lebensideal. Er erhebt sich damit in seiner eigenen Vorstellung in die denkbar höchsten Sphären; er fühlt sich schließlich mit den Göttern selbst stammverwandt; er betrachtet sich und sie als zur gleichen Familie gehörig. Wenn in bestimmten Ländern die weiblichen Nacktdarstellungen nicht ausschließlich aus dem Areopag des Olymp genommen wurden, sondern überwiegend als Eva sich präsentieren, oder wie bei dem schaffensgewaltigen Hans Baldung als wollustdurchglühte Hexen dargestellt werden, so haben

wir auch darin den Ausdruck derselben Tendenz, aber eben in der Spiegelung der kleinbürgerlich gebliebenen Kulturbezirke, die bis zu einem sehr hohen Grad noch auf lange hinaus stark mit den religiösen Ideologien verknüpft blieben. Man behielt in diesen Ländern die alte christliche Formel, um den neuen Inhalt der Zeit leichter kursfähig zu machen. Dieser neue Inhalt war aber, wie gesagt, auf der ganzen Linie die triumphierende irdische Liebe, die man übrigens, was hier eingeschaltet sein mag, mit Vorliebe anklagte, um sie auf diese Weise desto sicherer auf den Weg zu bringen. Indem man Eva als die Betörerin Adams aufzeigte, glorifizierte man nämlich in Wirklichkeit trotzdem den erotischen Charakter ihrer physischen Erscheinung. Das war eben der einzige, wenn auch heimliche, oft freilich auch unbewußte Zweck, den man dabei verfolgte. Genau so verhielt es sich mit den zahlreichen Hexendarstellungen jener Zeit. Man verdammte die sinnliche Unersättlichkeit des Weibes, indem man dieses in der Gestalt der Hexe darstellte, die offiziell für die damalige Zeit der verabscheuungswürdigste Begriff war. In Wahrheit bestand jedoch hierin der bequemste und zugleich dankbarste Umweg, um die höchstgesteigerte weibliche Erotik künstlerisch und damit öffentlich erleben zu können. Aristokratische Kulturen, respektive Kreise, bedurften solcher kaschierender Umwege nicht, sie konnten den christlichen Himmel gänzlich entthronen und an seine Stelle ohne weitere Umschweife den Olymp setzen; also begegnet man bei ihnen solchen christlichen Verkleidungen auch nicht, oder doch nur vereinzelt.

14. Venus. Gemäldeskizze von P. P. Rubens

Aber so breit alle diese Wege auch waren, sie reichten doch noch nicht aus, um das damals in die Welt gekommene allgemeine Bedürfnis nach Gestaltung der Nacktheit zu stillen. Man wollte diese in jeder denkbar möglichen Kombination erleben, man wollte ihr die letzte der Türen aufschließen, durch die sie öffentlich vor die Welt treten konnte. Also suchte man auch noch nach anderen Wegen, und man fand alsbald einen dritten. Er wurde sogar der breiteste, auf dem damals und seither die erotische weibliche Nacktheit vor den Augen der Öffentlichkeit einhergeschritten ist. Dieser dritte Weg war die Allegorie und deren fast ausschließliche Verkörperung durch die nackte Weiblichkeit. Jede Zeit verlangt nach Symbolen für ihre jeweilige Begriffswelt, die sie stets moralisch und ästhetisch interpretiert; d. h. sie will ihre Moralien durch die Allegorie verklären und stützen. Und zur Hauptträgerin wird, wie gesagt, das Weib gemacht. Warum? Nun, das Weib ist der höchste Begriff der maßgebenden allgemeinen männlichen Wunschphantasie. Also findet man keine intensivere Steigerungen für die Phantasie als das schöne Weib, das üppige Weib, das edle Weib, das stolze Weib, das heroische Weib, das liebende Weib, das sich aufopfernde Weib, usw. Für diese Begriffe muß man nun nur noch die richtigen Etiketten finden. Man findet sie im Begriffsschatz der jeweiligen

15. Die Badende. Gemälde von Gerard Dou. Eremitage, Leningrad

Ideale und der allgemeinen unkörperlichen Vorstellungen: Tugend, Mut, Caritas, Gerechtigkeit, usw. Dazu kommen deren Gegensätze, wie z. B. Neid, Zorn, Laster, Ungerechtigkeit, usw. Von unkörperlichen Begriffen kommen in erster Linie die vier Jahreszeiten in Frage, dann Wind, Sturm, Leben, Sterben, die Versinnbildlichung der Weltteile, Krieg, Frieden, Eintracht; auch hier kann man sagen: und so weiter. Es gibt keine vorteilhaftere Möglichkeit für die immer erneute Variation der weiblichen Nacktheit als diesen Ausweg. Er ermöglicht die intensivsten Steigerungen in der Ausdruckskraft des sinnlich Körperlichen. Hiernach ging aber in letzter Linie alles Streben; also erfüllt man es auf diese Weise auch mit höchster Wollust.

Das achtzehnte Jahrhundert brachte die höchste Emanzipation der Genießer und damit auch des Genusses, und zwar auf der Basis und als Ausfluß des Absolutismus der es seinen Repräsentanten gestattet, alle Begierden öffentlich auszuleben. Der Absolutismus ist allmächtig. Er braucht keine Konzessionen zu machen und kann zynisch der bürgerlichen Wohlanständigkeit ins Gesicht spucken. Und er tut dies mit besonderer Lust; auf diese Weise manifestiert er kraft seiner politischen Gewalt seine gesellschaftliche Überlegenheit gegenüber der Masse des Volkes und der von dieser geforderten Moral. Die absolutistische Kunstmoral beginnt damit, das Bett der fürstlichen Mätressen aufzudecken; Venus bekommt die Züge der Diana von Poitiers, der Cosel, der Pompadour, der Dubarry usw. Das ist der erste Schritt. Der zweite und letzte besteht darin, daß eines Tages auf die göttliche Verkleidung verzichtet wird. Die weibliche Nacktheit wird restlos verweltlicht und schrittweise zu einem immer pikanteren Leckerbissen der Erotik gesteigert. Man zeigt sie in dem Milieu, das sowieso an die Erotik

2*

16. **Venus und Amor.** Gemälde von Adrian van der Werff. Gemäldegalerie, Dresden

erinnert, im Schlafgemach. In einer solchen Umgebung kann die erotische Wirkung des nackten weiblichen Körpers niemals ausbleiben. Es kann freilich das erotische Ziel des betreffenden Künstlers auch in keinem einzigen dieser Werke bestritten werden.

Das neunzehnte Jahrhundert hat die Zahl der Wege, die erotische Nacktheit der Frau künstlerisch zu gestalten, schließlich aufs Höchste gesteigert. Und zwar vor allem dadurch, daß es den Frauenakt als selbständiges Motiv in die Kunst eingeführt hat. Die Titel sind von nun ab nur noch Mittel zur Möglichkeit der Registrierung. Das entspricht der Verbürgerlichung der Kunst und der damit verknüpften angeblichen Befreiung von allen Fesseln. Eines wurde jedenfalls auf diesem Wege restlos erreicht: diese Befreiung wurde zum sicheren Mittel, selbst die letzte Möglichkeit der erotischen Wirkung der weiblichen Nacktheit auszuschöpfen. Und dieses Ziel wird heute hundert- und tausendfach erreicht. —

Ich komme nun zur Würdigung der bildlichen Belege und Beispiele, durch die das im ersten Teil von mir gegebene Bildmaterial hier in diesem Band ergänzt und vervollständigt werden soll. Vorausschicken möchte ich nur, daß, wenn ich das Gesetz der großen Zahl in diesem Band zur Geltung bringen will, dies natürlich nicht erfordert, daß ich unzählige Künstler, welche die erotische Nacktheit des Weibes als Hauptmotiv ihres Schaffens immer wieder verherrlicht haben, kolonnenweise hier aufmarschieren lasse. Das wäre ein sehr einfaches, aber auch ganz unangebrachtes Verfahren. Es bliebe in jedem Falle unvollkommen und würde auch bei der weitesten Ausdehnung nicht mehr erweisen, als ich durch die oben gemachte summarische Bemerkung über die Unsumme solcher Darstellungen zu erreichen vermag. Es kann sich also auch hier, und ebenso in allen folgenden Kapiteln, nur darum handeln, aus dieser stets vorhandenen Unsumme von beweiskräftigen Dokumenten jene besonders bezeichnenden Namen und Werke heranzuziehen, durch die erreicht wird, daß die Vorstellungswelt des Lesers mit einem, wenn auch nur allgemeinen, so doch im Wesen charakteristischen und abgerundeten Bild erfüllt wird

Daß von den Italienern der Renaissance im Hinblick auf dieses Motiv der große Venezianer Tizian obenan steht, darauf habe ich bereits im ersten Teil zur Genüge hingewiesen. Nochmals unterstrichen

muß jedoch der durchaus sinnliche Charakter seiner Werke werden, den man geradezu provokatorisch sinnlich nennen kann. Heute nennt man Tizian sehr oft unsinnlich, und zwar infolge seiner gewissermaßen heroischen Auffassung des menschlichen Körpers. Diese Anschauung ist aber durchaus irrig. Heroismus und intensive sinnliche Wirkung schließen einander nicht aus. Die mit Heroismus gepaarte Sinnlichkeit steigert diese höchstens ins Monumentale, gerade damit aber in das ewig menschlich Gültige. Wenn man so genau wie möglich charakterisieren will, so darf man höchstens sagen: das gewaltige Zeitalter der Renaissance hat auch die Sinnlichkeit monumentalisiert, und diese Monumentalisierung wurde vielleicht am gewaltigsten durch Tizian erreicht (Bild 54). Gerade das aber setzte voraus, daß er den erotischen Inhalt seiner Bilder stets stark unterstrich. Daß er so verfuhr, war eine der Hauptursachen des ungeheuren künstlerischen Erfolges, den er zu seinen Lebzeiten hatte; es gibt zahlreiche zeitgenössische Bestätigungen dafür, daß seine Bilder stets in besonderem Grade sinnlich erregend auf ihre Beschauer gewirkt haben. Ich begnüge mich mit dem Hinweis auf Philipp II., einen seiner Hauptauftraggeber. Daß die Tizianschen Nacktdarstellungen aber dauernd sinnlich erregend wirken, wird durch nichts klassischer erwiesen als durch die von mir weiter unten (S. 22) angeführte Beschreibung eines seiner berühmten Venusbilder, die sich in Wilhelm Heinses Roman „Ardinghello" findet. Heinse lebte aber in einer Zeit, die das Erotische viel weniger im Heroischen und viel mehr im Pikanten erblickte. Neben Tizian sind als solche Künstler, die ebenfalls in der ausgesprochensten Weise das Erotische in ihren Aktdarstellungen unterstrichen, dem Namen nach wiederholt nur die folgenden zu nennen: Botticelli, Bronzino, Correggio, Costa, Palma, Paolo Veronese, Pontormo und Tintoretto. Von diesen Künstlern schaffen mehrere, man denke nur an die beiden Palma und an Tintoretto, in ihren hier in Frage kommenden Bildern wahre Vulkane der Sinnlichkeit. Die von mir hier zusammengestellten Bildproben reichen zur Begründung dieser Behauptung vollkommen aus (Bild 10, 56, 90, 107–111). Von deutschen Meistern derselben Epoche stelle ich an die Spitze den in dieser und auch in anderer Hinsicht ganz unvergleichlichen Hans Baldung, genannt Grien. Allein an der Hand der Werke dieses herrlichen Meisters ließe sich erschöpfend alles das begründen, was ich im Vorstehenden über die erotische Pointierung der Darstellung der weiblichen Nacktheit gesagt habe: daß der Künstler immer die erfüllende, das ist also die erotisch stimulierende Nacktheit gestaltet. Sämtliche nackten Weiber Baldungs, und er gehört zu jenen Künstlern, in deren Werk dieses Motiv absolut überwiegt, sind berstende Gefäße der Wollust, kristallene Gefäße, welche die ganze erotische Glut, von der sie erfüllt sind, nach außen durchleuchten lassen. Man vergleiche seine zauberhafte Haager Venus (Bild 6), die Münchener Allegorie „Vergänglichkeit" (Bild 11), seine verschiedenen Evadarstellungen (Bild 53 u. 373), vor allem aber seine zahlreichen Hexendarstellungen, von denen ich schon weiter oben gesprochen habe. Diese Hexenbilder sind nichts anderes als Verkörperungen der allerintensivsten weiblichen Wollust. Ich habe diese in jeder Richtung grandiosen

17. Katherina in der Wüste. Gemälde von A. v. d. Werff. Louvre, Paris

Hexenbilder schon bei verschiedenen Gelegenheiten in meinen anderen Büchern herangezogen. Diese Beispiele ergänze ich in dem vorliegenden Band durch das hinsichtlich der wollüstigen Steigerung vielleicht charakteristischste Hexenbild Baldungs. Das Original befindet sich in der Karlsruher Handzeichnungssammlung und stammt aus dem Jahre 1515 (siehe Beilage). Neben diesem ewig lodernden Vulkan von Erotik strahlt der ältere Lukas Cranach wesentlich milder und heimlicher. Aber seine Pariser „Venus in der Landschaft" (Bild 9) ist eben nur etwas weniger eruptiv und ein stiller brennendes Feuer, aber erotisches Feuer in der Hülle eines nackten weiblichen Körpers ist sie doch. Das Gleiche gilt von der Dürerschen Eva in Madrid (Bild 8), sowie von fast allen ähnlichen Evabildern dieser Zeit (Bild 7). Daß die in die gleiche Zeit gehörende Schule von Fontainebleau, in der die weibliche Nacktheit als Motiv alle anderen überragt, die rein sinnliche Wirkung in ganz besonderem Maße unterstrichen hat, war ein bewußt und programmatisch verfolgtes Ziel. Die Aufgabe aller dieser zum Teil unvergleichlichen Meister, die hier tätig waren, bestand schon auftragsgemäß in der Verherrlichung der Liebesfreuden dieses galantesten der damaligen europäischen Höfe. Wie eindrucksvoll diese Maler die ihnen gestellten Aufgaben gelöst haben, belegen uns hier Bilder wie „Die Toilette der Venus", „Mars und Venus" (Bild 12 u. 57), sowie die Beilagen „Hofdame bei der Toilette" und die Allegorie der Flora. Alle diese Bilder verkörpern in erster Linie die weibliche Sinnlichkeit, und man empfindet ihnen gegenüber nur das eine Bedauern, daß die Namen der Schöpfer dieser herrlichen Meisterwerke in den meisten Fällen bis zum heutigen Tage unbekannt geblieben sind. In der nächsten großen Kunstperiode, dem Barock, marschieren in der sinnlichen Betonung des nackten weiblichen Körpers bekanntlich der große Peter Paul Rubens und sein gesund-derber Nachfahr Jacob Jordaens an der Spitze. Ich verzichte an dieser Stelle darauf, auf diese beiden Meister näher einzugehen, weil ich schon im ersten Teil dieses Buches eingehend über beide gesprochen habe und weil ich sowieso noch in anderem Zusammenhang mehrfach auf sie zurückkommen muß. Ich begnüge mich mit dem bloßen Hinweis auf einige ihrer hier in Frage kommende Bilder (Bild 14, 51, 60, 61, 185, 375, sowie die Beilage „Die Töchter des Leukippos"). Bemerkt mag noch sein, daß es sich auch in diesen Werken stets um eine in stärkstem Maße heroisierte Erotik handelt. Auf Rubens und Jordaens folgen die direkt galanten Holländer des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Hier marschiert in dieser Richtung Adrian van der Werff unerreicht an der Spitze. Dieser Künstler hat wohl überhaupt nichts anderes gestaltet als erotisch belebte Weiblichkeit. Und zwar belebt von einer Erotik, die schon sehr stark ins Lüsterne gesteigert ist. Dies kommt deutlich dadurch zum Ausdruck, daß das zeugende Prinzip, dem wir bei allen Renaissancemeistern begegnen, in gleichem Grade durch das vergnüglich Genießerische ersetzt ist. Ich zeige in diesem Kapitel als Beweis hierfür die Bilder „Venus und Amor" und „Katharina in der Wüste", von denen das erste in der Dresdener Staatsgalerie, das zweite im Pariser Louvre ist (Bild 16 und 17). Gleichartig, aber in mancher Hinsicht preziöser, sind die Werke eines Vanloo (siehe Beilage), eines Gerard Dou, dessen „Badende" (Bild 15) (vergl. auch I. Teil S. 288 u. flg.), die in der Leningrader Eremitage hängt, hier in Frage kommt.

18. Der Traum. Kupferstich von Eisen. Um 1770

Im achtzehnten Jahrhundert muß man in dieser Hinsicht immer wieder François Boucher, die verkleinerte Ausgabe von Rubens, zuerst nennen (Bild 19). Was über diesen Künstler zu sagen ist, habe ich in der Hauptsache schon im ersten Teil gesagt. Wir werden ihm aber auch in diesem Band noch des öfteren begegnen. Neben Boucher müssen Watteau und vor allem Fragonard, der wirklich ganz Große des achtzehnten Jahrhunderts, herausgestellt werden (Bild 66, 140 und 383).

Im neunzehnten Jahrhundert gibt es keinen überzeugenderen Beweis als das Werk von dreien

19. Nacktheit. Rötelstich nach einem Bilde von Boucher

seiner Allergrößten, das der Corot, Courbet und Renoir. Alle diese drei Klassiker der modernen französischen Kunst haben die von mir entschleierte Tendenz, die Durchsättigung eines jeden Körpers vom Scheitel bis zur Sohle mit Erotik, mit vollstem Bewußtsein erfüllt. Allen voran und am greifbarsten in des Wortes wörtlichem Sinne Renoir. Dieser Künstler wollte so malen, daß dem Beschauer beim Anblick seiner Bilder eine unwiderstehliche Lust ankomme, die betreffenden Frauenleiber zu streicheln und zu liebkosen. Renoir hat dieses Ziel mit klaren Worten selbst ausgesprochen, und wenn das Frauenbild irgendeines Künstlers ein solches Verlangen in ihm hervorrief, so war dieser Umstand für ihn der entscheidendste Talentbeweis. Daß es dem großen Renoir nicht nur Dutzende sondern Hunderte von Malen gelungen ist, in seinen Frauenbildern dieses Ziel zu erreichen, das beweisen seine sämtlichen Frauenakte, bei deren Anblick man von Bedauern erfüllt wird, daß man sie nicht in ihrer Gesamtheit der schönheitsdurstigen Menschheit vor die Augen stellen kann und sich mit einigen wenigen Beispielen begnügen muß. Könnte man alles Derartige von ihm zeigen, so würden alle Gegeneinwände, die eventuell gegen die hier von mir aufgestellten Sätze sich erheben sollten, ohne weiteres widerlegt sein. Das Gleiche gilt von Corot und Courbet (Bild 21, 22, 24, 25, 352, 354, 358, 359 und 392). Wenn ich an diese drei Klassiker der

20. Allegorie. Gemälde von Georges Romney. Museum der schönen Künste, Budapest

weiblichen Nacktheit des neunzehnten Jahrhunderts noch einige weitere bezeichnende Namen anreihen soll, so nenne ich aufs Geratewohl aus Frankreich: Ingres, Diaz, Delacroix, Carpeaux, Degas, Henner, Rodin und Maillol; aus Deutschland: Marées, Böcklin, Franz Stuck, Slevogt, Corinth, Kolbe, Gustav Klimt, Max Klinger (Bild 23, 26, 27, 28, 78, 86, 98, 122—126, 151, 157, 173, 194, 257, 388—394). —

Die Literatur, die für unsere Zwecke sowohl für dieses Kapitel als auch für alle folgenden zur Heranziehung von gleichartigen Belegstücken in Frage kommt, ist naturgemäß in erster Linie die sogenannte schöne Literatur. Also die Erzählung, die Novelle, der Roman, der Dialog, das Volkslied und die Lyrik. Außerdem kommen aber auch noch Sentenzen in Aphorismenform, Volkssprichwörter und bestimmte Memoirenwerke in Frage. Wie ich schon im ersten Teil dieses Werkes dargelegt habe, findet sich jedoch in der offiziellen Literatur — ich verstehe darunter jene, die sich an die breite Öffentlichkeit wendet — ein nicht entfernt so reichhaltiges, geschweige denn ein ebenso unerschöpfliches Belegmaterial wie bei den objektiven Künsten, der Malerei und der Plastik. Dieser Umstand ergibt sich aus dem sehr einfachen Grunde, daß das geschriebene Wort, auch wenn es künstlerisch geformt ist, stets

Apelles und

Deutscher Kupferstich von

d Kampaste

n J. G. Müller. Um 1780

Albert Langen, München

21. Der Traum. Gemälde von Gustave Courbet

starken Beschränkungen unterliegt, wie sie für den Maler und Bildhauer seit dem Ausgang des Mittelalters, von ganz engbegrenzten Raum- und Zeitbezirken abgesehen, nicht in Frage kommen. Maler und Bildhauer dürfen, wie ich ebenfalls schon im ersten Teil ausführlich darlegte, hemmungslos in der Verherrlichung der erotischen Nacktheit schwelgen; sie dürfen dies wie maßlos Verliebte, die sich von fremden Augen und Ohren unbelauscht wissen. Sie dürfen bei ihren Gestaltungen alles Geistige ausschalten und das Animalische triumphieren lassen. Nicht so der Schriftsteller und Dichter. Das verbieten ihnen in fast allen Zeiten und Ländern die Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit, die in dieser Hinsicht dem Wort besonders enge Fesseln anlegen. Eine Ausnahme hiervon machen nur ganz naive Zeiten, die orientalischen Völker und die ausgeprägt galanten Kulturperioden, denen man zwischen der zweiten Hälfte des siebzehnten und dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Reihe nach in den verschiedenen Kulturländern begegnet. Infolgedessen bin ich gezwungen, einen erheblichen Teil der mir unentbehrlich erscheinenden literarischen Belegstücke vor allem aus diesen Zeiten und Kulturen zu schöpfen. Außerdem aber noch aus dem großen Bereich der direkt erotischen Literatur, die in allen Zeiten meist insgeheim neben der offiziellen Literatur einhergeht. Diese spezielle Quelle ist, wie ich ebenfalls schon im ersten Teil dargelegt habe, für uns deshalb gegenüber jedem einzelnen Problem um so wichtiger, weil in ihr das Wort durch keinerlei Rücksicht gefesselt ist und darum hier die letzte Sehnsucht Gestalt bekommt. Gewiß ist dies — genau wie im Bildlichen — für jeden, der aus den Niederungen des Lebens hinausstrebt, eine sehr oft peinliche Gestalt, aber der Weg zur vollen Erkenntnis der tiefen Kulturzusammenhänge führt auch in der Kunst nicht nur über blumige Wege. Wenn die von mir herangezogenen literarischen Quellen, die natürlich immer nur Proben für ganze Gattungen sein können, das Gleiche erweisen wie die objektiven Künste, so ist alles bewiesen, was von mir zu beweisen ist. Und sie beweisen, wie wir sofort und in den sämtlichen folgenden Kapiteln sehen werden, durchweg das gleiche, was uns die objektiven Künste erweisen . . . .

Ich beginne mit der Anführung von zwei köstlichen arabischen Liebesliedern, zitiert nach der Sammlung „Blühende Gärten des Ostens" (Julius Zeitler, Leipzig 1907), in denen die körperliche Nacktheit des Weibes durchaus erotisch gestaltet ist. Das erste lautet:

„Über den Hüften ist sie fein und rund wie ein Seil; ihre Beine sind schlank wie das Rohr der Binse, das seine Füße im Wasser badet . . . Die Farbe ihrer Haut gleicht der des ersten Eies eines Straußes, der immer nur reines Wasser getrunken; weiß ist ihre Haut mit einem ganz zarten Schimmer von Bernstein. Ihre Haut leuchtet in den Dunkelheiten der Nacht wie die Fackel eines, der einsam

22. Schlafende. Gemälde von Corot

betet.“ Wenn in diesem zarten Liebeslied die Farbe die ideale Dominante bildet, so im zweiten die plastische Form des weiblichen Körpers:

„Wie sie allein ist und nicht zu fürchten braucht den Blick der Feinde, da läßt sie ihre weichen Arme sehen, die sind wie die Glieder eines langhalsigen Kamelweibchens, das noch nie empfangen hat. Sie läßt ihre Brüste sehen, die sind wie zwei Elfenbeinbecher, die noch nie von einer Hand berührt worden. Ihre Hüften sind so schwer in ihrer vollen Rundung, daß sie sich kaum tragen können. Die Beine sind zwei marmorne Säulen, und wenn sie geht, klingen daran die Geschmeide. Fern von ihr bin ich traurig wie eine Mutter, die ihre neun toten Kinder beweint.“ Diesen beiden Gedichten schließe ich noch ein kurzes Zitat aus „Tausend und eine Nacht“ an, wie man sie deren in diesem ewigen Meisterwerk der Weltliteratur zu Dutzenden finden kann. Die Stelle entstammt der 47. Nacht und lautet:

23. Eva. Gemälde von Hans Thoma. Städelsches Institut, Frankfurt a. Main

„Da wandte sie sich gegen die junge Frau und sprach: ‚Was wartest du?‘ Da legte das junge Mädchen langsam und anmutig seine Gewänder einzeln ab und zuletzt ihre Beinkleider aus zarter Seide. Da erschienen, in Marmor gebildet, ihre Schenkel in ihrer Pracht, über ihnen aus Milch und Kristall ein süßes Hügelchen, leuchtend, rundlich, wohlgepflegt, und ein duftender Bauch mit rosigen Grübchen, moschusatmend, wie ein Beet von Anemonen; es erschienen zwei herrliche Lenden, die wie der Vollmond leuchteten, und ein Busen, mit zwei Granatäpfeln geschmückt, stolz schwellend und mit einer zarten rosigen Knospe gekrönt.“

Einen Beleg aus dem sechzehnten Jahrhundert entnehme ich den „Göttlichen Gesprächen“ des Aretino; zitiert nach der von Heinrich Conrad veranstalteten Übersetzung (Inselverlag, Leipzig 1903). Aretin läßt in dieser Stelle durch den Mund der berühmten Hure Nanna eine erotisch angeschaute Schilderung ihres nackten Leibes geben. Er tut es auf die Weise, daß er Nanna einen Liebesbrief erzählen läßt, den ihr ein Liebhaber geschrieben hat, und der erfüllt ist von entzückten Schwelgereien über ihren Körper.

„Nanna: Drin stand nun eine ellenlange Litanei! Er fing an mit meinen Haaren, die mir in der Kirche abgeschoren waren. Er sagte, er habe sie gesammelt und sich eine Halskette daraus machen lassen. Meine Stirn sei heiterer als der Himmel, meine Augenbrauen glichen jenem schwarzen Holz, woraus man Kämme schneidet, um die Farben meiner Wangen müßten Milch und Karmesin mich beneiden. Meine Zähne verglich er mit Perlenschnüren und meine Lippen mit Granatblüthen. Einen großen Lobgesang stimmte er auf meine Hände an; an denen pries er alle Einzelheiten bis zu den Nägeln. Meine Stimme

3*

24. Die Badende. Gemälde von Renoir

25. Das Atelier. Gemälde von Gustave Courbet. Ausschnitt

gliche dem Gesang des Gloria Excelsis. Dann kam er zu meinem Busen; von dem wußte er Wunders zu melden; zwei Aepfel seien dran, fest wie Schneeballen. Zum Schluß stieg er hinab zum Gnadenquell, von dem er ohne sein Verdienst und Würdigkeit getrunken habe; Manuschristi tröffe daraus und die Härchen drum herum seien von Seide. Von der Kehrseite der Medaille wolle er schweigen, denn ein Burchiello müßte auferstehen, um auch das geringste Theilchen ihrer Schönheiten würdig zu besingen. Schließlich dankte er mir per infinita Saecula für die köstliche Gabe, die ich mit meinem Schatz ihm dargebracht."

Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert dürfen, wie vorhin schon hervorgehoben ist, auch die Dichter, ohne Anstoß zu erregen, den weiblichen Körper rein erotisch anschauen und verklären. Sie sprechen ja nicht zum gemeinen Volke, sondern zu denen, die im Besitz leben. Und der Besitzende genießt auch im Geistigen immer jene Vorrechte, die seinem Verlangen nach ungeschmälertem Genuß entgegenkommen. Für die hier in Frage kommenden Beispiele aus der galanten Literatur jener Epoche ließen sich besonders viele Belege anführen. Ich begnüge mich mit zwei kurzen Zitaten aus den damals viel gelesenen und auch in der neuesten Zeit wiederholt nachgedruckten „Gedichten im Geschmacke des Grécourt" von J. G. Scheffner. In dem Gedicht „Der Triumph" heißt es:

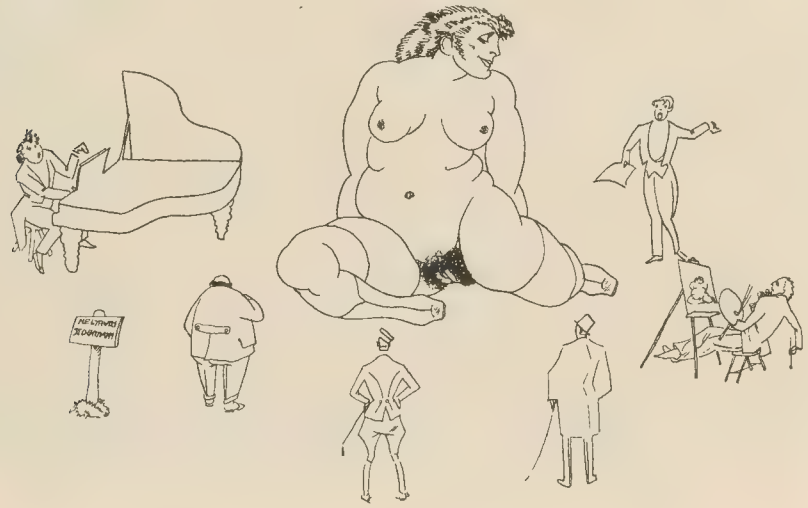
„O Wollust! Liebe! Glück! o dreymal seelger Tag,
Als Chloens ganzer Reitz in meinen Armen lag!
Das blühende Gesicht mit braunem Haar umzieret,
Gebrochne Augen und der Busen aufgeschnüret,
Der schönste Arm und Fuß, ein Schenkel fleischig, zart,
In höchstem Ebenmaaß mit einem Leib gepaart,
Schön wie der Venus Leib, den Scopas ihr gegeben —
Pygmalions Meisterstück, warm, voll Gefühl und Leben
Lag hier und war ganz mein —"

In dem langen Gedicht „An Amor" finden sich solche Stellen:

„Alles, was Röschen himmlisches hat,
Schenkel wie Schnee, wie Atlas so glatt,
Arme, so schlank wie Arme der Nymphen,
Das Stellchen, das Aug' der Liebe einzuimpfen,
So frisch und so schön — kein Wollustbad
War jemals köstlicher bereitet —"

Das achtzehnte Jahrhundert gestattete jenen Kreisen aber, auch die offizielle objektive Kunst ganz ebenso zu deuten. Das heißt also, die erotische Unterstreichung, die der malende und plastisch formende Künstler seinen Werken zuteil hat werden lassen, in den klarsten Worten auszusprechen. Ein klassisches Zeugnis der deutschen Literatur ist hierfür der von mir schon oben erwähnte „Ardinghello" von Wilhelm Heinse. In diesem Roman referiert Heinse über eine griechische Aphroditestatue der Antike und über eine berühmte Venus des Tizian in folgender Weise:

„Der Leib ist die frischeste, kernigste, ausgebildete Wollust, Brust und Schenkel schwellen markicht vorn und hinten. Sie hat durchaus den süßesten überschwenglichen Reiz eines soeben reif gewordenen himmlischen Geschöpfes vor der ersten Liebesnacht; welches Vater Homer mit dem Wundergürtel hat



26. Rings um das Weib. Radierung von Helmuth Stockmann. 1920

27. Nackt. Gemälde von Modigliani. 1920

ausdrücken wollen. Die Mitte des Oberleibs ist kräftig und gar nicht dünn; die Schultern sind völlig so breit wie die Hüften und gehen noch darüber hinaus, sanft vom Halse herab gesenkt. Der Unterleib hat zwei zarte Einwölbungen, bis wo die Höhen der Freuden sich heben. Die Schenkel steigen wie Säulen hernieder und verbergen den Eingang der Lust mit einem gelinden Druck. Die Waden sind straff und voll bis an die Kniekehlen, ohne auszuschweifen. Sie erscheint von den Seiten her schmal und von dem Rücken breit; alles Fleisch lebt, und nichts ist leer und müßig."

Dies über die griechische Venus. Über die Tiziansche referiert Heinse so:

„Diese ist eine reizende junge Venetianerin von siebzehn bis achtzehn Jahren mit schmachtendem Blick aufs weiße, widerstrebende Sommerbett, im frischen Morgenlichte, ganz nackt, vor innerer Glut ohne Decke und Hülle, bereit und kampflüstern hingelagert, Wollust zu geben und zu nehmen; die, anstatt die Hand vorzuhalten, schon damit die stechende und brennende Süßigkeit der Begierde wie abkühlt und mit den Fingerspitzen die regsamsten, gefühligsten Nerven ihres höchsten Lebens berührt. Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus; Wollust und nicht Liebe; Körper bloß für augenblicklichen Genuß. Ihre Formen machen einen starken Kontrast mit der griechischen. Wie das Leben sich an dieser mit allen Muskeln regt und sanft hervorquillt und hervortritt, und bei der Venetianerin der ganze Leib nur eine ausgedehnte Masse macht! Aber es ist fast nicht möglich, ein schmeichelnderes und sich ergebenderes und süß verlangenderes Gesicht zu sehen. Sie neigt den Kopf auf die rechte Seite, sonst liegt sie ganz auf dem Rücken. Das linke Bein in schöner Form ist reizend gestreckt, und das erhobene rechte Knie läßt unten die süße Fülle der Schenkel sehen. Der Kopf hat die Gestalt nach der Natur; ist aber, hingelassen nachdenkend mit dem zerflossenen Körper, matt und wenig gebildet gegen die Griechen. Die Blumen in der Rechten geben Hand und Arm durch den Widerschein bezaubernde Farbe und drücken den Leib zurück. Ihr Haar ist kastanienbräunlich und lieblich verstreut über die rechte Schulter mit einem Streif auf dem linken Arm. Der Schatten an der Scham und die emporschwellenden Schenkel davor im Lichte sind äußerst wollüstig, so wie die jungen Brüste. Die großen grünlichbraunen Augen mit den breiten Augenbrauen blicken in Feuchtigkeit. Sie ist lauter Huld, es recht zu machen in reizender sömmerlicher Lage, und gibt sich ganz preis, und wartet mit gierigem Verlangen furchtsamlich auf den Kommenden. Man siehts ihr deutlich an, daß das Jungfräuliche schon einige Zeit gewichen ist, und sie scheint nur Besorgnis vor mehreren zugleich zu haben wegen der Eifersucht."

Das neunzehnte Jahrhundert ist entgegengesetzt eingestellt. Es tut das offene Wort nach dieser Richtung kategorisch in den Bann. Wer mit seiner literarischen Ware öffentlich auf den Markt tritt, muß sich mit mehr oder minder durchsichtigen Andeutungen und Umschreibungen begnügen.

Ein Beispiel einer solchen galant andeutenden Umschreibung ist die folgende Paraphrase auf die be-

28. Illustration zu „Das Aldegrever-Mädchen". Lithographie von G. W. Rößner

rühmten Schillerschen Verse: „Ehret die Frauen, sie flechten und weben Himmlische Rosen ins irdische Leben" von dem süddeutschen Dichter G. A. Noller (geboren 1842):

Die liebliche reizende Frauengestalt,
Wie lockt sie die Männer mit Himmelsgewalt!
Die zierlichen Füßchen, die Waden so rund,
Die Formen so üppig, so zart und gesund,
O „ehret die Frauen!" Das Schöne im Leben,
Sie wahren und fördern, sie „flechten und weben."

Frei zeigt sich so blühend wie Rosen im Dorn
Die Schönheit des Weibs, bei dem himmlischen Born,
Die Hüfte geschmeidig, die knospende Brust
Voll schwellender Triebe, umarmender Lust.
Die Liebe der Frau will dem Manne stets weben
„Nur himmlische Rosen ins irdische Leben."

Reich hebt auf dem Hals sich, die duftende Blüt,
Das Köpfchen, das Antlitz, ein lächelnd Gemüt.
Die freundlichen Züge, das scherzende Kinn.
Die Frauen regieren mit friedlicher Hand,
„Sie flechten der Liebe beglückendes Band."

Auch glühen die Lippen zum Küssen so süß,
Die Augen wie Sterne vom Liebparadies,
Voll Schönheit harmonisch die ganze Gestalt
Bezwinget die Männer mit Himmelsgewalt.
Durch Liebe sie fesseln die würdigen Freier
Mit Lust durch der Grazie züchtigen Schleier.

Gänzlich fehlt die kühne Offenheit in dieser Zeit freilich auch nicht. Die beiden großen Repräsentanten hierfür sind Heinrich Heine und Paul Verlaine. Vom letzteren zitiere ich als Beleg ein paar Verse, die seiner kleinen, aber um so berühmteren Gedichtsammlung „Frauen" entnommen sind. Sie lauten:

„Weiter schweifen die ergötzten Blicke
An dem vollen Rücken, vielbegehrt,
Zu dem Weiß der üppgen Hinterstücke,
Deren Rundung deines Meißels wert,
Wonniger Canova! Zu der Schenkel Brücken,
Denen man besondere Ehrung zollt,
Und der Waden seligem Entzücken,
Zu der Fersen sanftem Rosa-Gold."

Wenn man nach noch deutlicherem forscht, muß man zu der illegalen galanten Literatur greifen. Ich zitiere aus einem anonymen erotischen Roman vom Anfang dieses Jahrhunderts die folgende kurze Stelle, die freilich nur lüsterner und nicht deutlicher ist als die Verlaineschen Verse:

„Schon mehrmals war er mit dem Vormund bei der Hietzinger Tante zu Gast gewesen, aber er hatte bisher kein Verständnis für die reizenden Tischgenossinnen gezeigt, die ihn da umgaben. Heute betrachtete er diese, die in duftigen, hellen Sommerkleidern erschienen waren, mit ganz anderen Augen. Äußerlich saß er zwar höchst manierlich da und sprach nur, wenn er gefragt wurde, aber in seinem Innern —? Ach! Wenn diese schönen Damen seine Gedanken hätten erraten können! Im Geiste entkleidete er sie nämlich alle der Reihe nach, wie sie da saßen, die Tante, die Cousine, die Gesellschaftsdame und die Hausnäherin und in seiner Phantasie begann er sich die Formen jeder einzelnen auszumalen.

Ich resümiere: Jedes einzelne der hier von mir vereinigten literarischen Zitate ist in jedem Wort oder Satz die durch die Kunst erfüllte Sehnsucht im Nackten.

*

Die stillende Mutter Gottes mit dem Jesusknaben

Flämisches Gemälde. Um 1520. Unbekannter Meister

29. Die ruhende Venus. Gemälde von Josef Heinz. Staatsgalerie, Wien

## Zweites Kapitel

# Die bekleidete Nacktheit

Durch die in unserer höheren Kultur begründete völlige Abkehr von der Nacktheit als natürlichem Zustand ist im Sinnlichen der ins Intensivste gesteigerte Kultus der Teilreize des menschlichen Körpers entstanden. Gemäß der Stellung des Weibes als Objekt der Gesellschaft kommt dies am deutlichsten in der männlichen Einstellung gegenüber dem weiblichen Körper zum Ausdruck. Das Ziel dieses Kultus ist, den verschiedenen Einzelreizen des weiblichen Körpers in ihrer Erscheinung in der Öffentlichkeit sozusagen Plakatwirkung zu verschaffen, das heißt, sie jeweils in ihrer spezifischen Art zu monumentalisieren und auf diese Weise ihre erotische Wirkung in einer immer neuen Weise zu steigern. Weil die Abkehr von der Nacktheit naturgemäß nur in der zunehmenden Bekleidung, die schließlich zu einer völligen Bekleidung des Körpers

30. Maria mit dem Kind. Gemälde von Gerard David. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

geführt hat, zum Ausdruck kommen konnte, so kann der Kultus der Einzelreize auch nur in einer entsprechenden Ausnützung der weiblichen Kleidung bestehen. Nämlich in dem Verfahren, das ich „die bekleidete Nacktheit" nenne. Dieser Zustand wird prinzipiell auf zwei Wegen erreicht. Durch die Hervorhebung der in Frage kommenden einzelnen Reize vermittels einer mehr oder minder starken teilweisen Entblößung (Dekolleté, Retroussé, Negligé usw.) — die betreffenden Reize werden dadurch förmlich in eine Art Schaufenster gestellt — und durch eine besonders raffinierte Verhüllung, die nichts oder nur wenig positiv sehen, aber alles erkennen läßt; auf diese Weise wird vor allem die plastische Wirkung der betreffenden Reize sehr stark gehoben. Beide Methoden können auch miteinander kombiniert werden, und in jeder gibt es naturgemäß die verschiedensten Abwandlungen und Steigerungen. Die weibliche Mode ist ein ewiger Spiegel und ein ewiger Wechsel dieser beiden Methoden; denn sie wurden beide, einzeln und vereint, zu allen Zeiten geübt, nur daß bald die eine, bald die

31. Maria mit dem Kinde. Gemälde von Jan Gossaert. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

andere dominierte, entsprechend der jeweiligen Anschauung darüber, „was sittlich ist". Weil die Kunst die idealisierte Abstraktion der Wirklichkeit ist, so liefert sie auch in diesem Fall die höchste Erfüllung dieser Haupttendenz der erotisch-pointierten Formung des weiblichen Körpers; und zwar sowohl hinsichtlich des Umfanges als auch hinsichtlich der gesteigerten Intensität. Aus dem gleichen Grunde sind hier auch nicht nur die Spekulanten am Werke. Es läßt sich im Gegenteil spielend erweisen, daß bei diesem Mühen selbst die stolzesten Namen nicht nur zu keiner Zeit hinter den geschäftskundigen Kunsttagelöhnern der einzelnen Epochen zurückstehen, sondern daß sie diesen an Kühnheit zumeist durchaus ebenbürtig sind. Solches ist angesichts der ungeheuren allgemeinen menschlichen Triebkräfte, die hier in Aktion sind, übrigens nur selbstverständlich. (Vergleiche auch erster Teil, S. 88 und 225–239.) —

Die Plakatisierung der weiblichen Einzelreize durch eine wirkungsvolle Entblößung betraf im Leben und in der Kunst in den meisten Zeiten in erster Linie den weiblichen Busen; heute ist es das Bein, das oft bis zur Höhe des Knies den Blicken öffentlich preisgegeben wird. Im ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert wollte die sinnlich gewordene Zeit unwiderleglich an den Tag bringen, daß der mensch-

4*

32. Maria mit dem Kind. Gemälde von Correggio. Museum der schönen Künste, Budapest

liche Körper nicht mehr bloß Madensack ist, wie ihn die asketisch-kirchliche Einstellung bis dahin gewertet hatte. Also nestelte man das Kleid der Frau auf und stellte den zwingendsten Gegenbeweis, den verführerisch schönen Frauenbusen, ostentativ vor aller Augen. Aber die Zeit, die kategorisch nach Erfüllung ihrer inneren Tendenzen drängte, bedurfte nach außen natürlich trotzdem der Rechtfertigung, wenn es sie dazu trieb, dieses Tun künstlerisch zu verherrlichen. Die Kunst, für die das Heiligmäßige damals immer noch das Hauptmotiv war, fand die dankbare Lösung ihres sinnlichen Strebens auf die Weise, daß sie eines Tages die stillende Mutter Gottes, oder noch genauer präzisiert: jene, die wenigstens so tat, in den Vordergrund rückte. Auf diesem bequemen Umweg konnte der schaffende Künstler mit größter Behaglichkeit in der Gestaltung und Schaustellung verlockender nackter Frauenbrüste schwelgen, das heißt: er konnte mit Leidenschaft dem Sinnenteufel dienen, ohne dabei das Seelenheil in Gefahr zu bringen. Und nach beidem gierte er gleich stark, denn die Kirche war ja immer noch sein Hauptauftraggeber. Das Raffinement, mit dem der Dekolletierung Marias damals von allen in Frage kommenden Künstlern gefrönt wurde, — stets bildet der sehr weltlich-erotisch aufgefaßte Busen den faszinierenden Brennpunkt des ganzen Bildes! — offenbart dem Kundigen auf den ersten Blick wie viel bei dem Schöpfer eines solchen Bildes auf das Konto des Sinnenteufels und wie wenig auf das ins Erhabene Gesteigerte der Mutteridee kommt.

Ich beginne bei meinen diesbezüglichen Ergänzungen zum ersten Teil mit den Allergrößten und beschränke mich auch auf diese. Der geschichtlich hier zuerst zu nennende Jan van Eyck ist zugleich auch der Größte von allen. Jan van Eyck hat die Mutter Gottes mehrfach mit entblößter Brust dargestellt. Ein ganz herrliches Beispiel ist das so oft reproduzierte Bild „Maria mit dem Jesusknaben" im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt. In diesem Bild paart sich die gewiß nicht ganz zu leugnende Mütterlichkeit mit einer freilich ebensowenig zu verkennenden Koketterie des Zeigens eines sehr schönen Frauenbusens. An van Eyck reiht sich ein fast Ebenbürtiger, Rogier van der Weyden, dessen Schaffen in dieser Richtung ganz besonders aufschlußreich ist. Rogier hat nach meinen Feststellungen mindestens acht- bis zehnmal Maria mit entblößter Brust dargestellt. Dabei ist zu beachten, daß sehr viele Werke dieses Meisters verloren gegangen sind, unter denen sich also noch mehr derartige Bilder befunden haben

können. Eine solche relative und positive Häufigkeit in der Gestaltung dieses Motives ist gar nicht anders zu erklären, als dadurch, daß Rogier in dieser Form ganz spezifische individuelle erotische Spannungen ausgelöst und erledigt hat. Denn wenn die Zeitstimmung auch diese Art der Auffassung Marias zugelassen hat, so lag doch andererseits kein absoluter Zeitzwang vor, sie gerade so aufzufassen. Die Maria durfte auch mit geschlossenem Kleid dargestellt werden. Und sie wurde auch in dieser Weise von Rogier dargestellt; nur nicht so oft wie anders. Am beweiskräftigsten ist jedoch seine kompositorische Art der Lösung dieses Motivs. Diese Lösung ist nach den damaligen Begriffen stets als sehr pikant zu bezeichnen. Den Mittelpunkt des Bildes bildet niemals das liebliche Gesichtchen Marias, sondern ausnahmslos der einseitig enthüllte Busen. Auch ist es keine mütterlich gestaltete Brust, deren Zweck in der Lebensquelle des Jesusknaben sich erfüllt, sondern es ist stets ein sehr pikanter Jungfrauenbusen. Dazu kommt, daß er in jedem einzelnen Fall dermaßen raffiniert vom Kleid und vom geschickt drapierten Kopftuch um-

33. Die unterdrückte Gerechtigkeit.
Allegorie. Gemälde von M. Gerung. Gemäldegalerie, Karlsruhe

34. Madonna. Gemälde von Dirk Bouts. Städelsches Institut, Frankfurt a. Main

rahmt ist, daß er wie in ein Schaufenster zur allgemeinen und vergnüglichen Schau gestellt ist. Ich sehe von einer bildlichen Reproduktion in diesem Kapitel ab, weil Rogiers Madonnenbilder durch anderweitige Reproduktionen sowieso weltbekannt sind. Neben Rogier steht der Meister von Flemalle. Von diesem großen Künstler scheinen sich zwar nur drei oder vier in dieser Art gestaltete Madonnenbilder erhalten zu haben, aber auch nicht mehr in anderer Auffassung. Gegenüber dem Meister von Flemalle darf nicht verkannt werden, daß in seinen Marienbildern die mütterliche Auffassung wesentlich ausgeprägter ist, als man sie sonst bei allen andern Künstlern findet. In der gleichen Zeit wie Rogier lebte Dirk Bouts (1410—1475). Dieser Künstler hat ebenfalls mit besonderer Vorliebe Maria mit entblößtem Busen dargestellt. Die beiden berühmtesten Bilder dieser Art sind: Die Madonna in der Londoner Nationalgalerie und die im Frankfurter Städelschen Institut (Bild 34). Die Koketterie, mit der der junge Frauenbusen auf diesen beiden Bildern von Kleid und Tuch umrahmt ist, verhindert jedes Mißverstehen der vorherrschenden Tendenz. Die nächste flämische Kunstgeneration ist durch Gerard David (1450—1523) und Jan Gossaert (1470

35. Maria mit dem Kind. Gemälde der Kölnischen Schule. Nationalgalerie, London

bis 1541) am klarsten gekennzeichnet. Beide Maler haben immer und immer wieder der erotisch betonten bekleideten Nacktheit in dieser Weise ihren Zoll bezahlt. Die besten Beispiele von beiden Künstlern hängen im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Ganz besonders raffiniert verfährt David, indem er Mariens Busen aus dem Kleid wie aus einem Fenster neugierig herausschauen läßt. Gossaert ist wuchtiger, aber er verbindet seine Monumentalität mit einer sehr wollüstigen Grazie (Bild 30 und 31). Aus derselben Zeit sind neben vielen anderen ganz besonders noch zu nennen der seltene Jan Mossaert und Barend van Orley, die in Berlin und in Brügge mit gleichartigen Madonnenbildern vertreten sind.

Daß die Flamen des siebzehnten Jahrhunderts und an ihrer Spitze Rubens, sich ebenfalls eine solche günstige Gelegenheit nicht entgehen ließen, die weibliche Busenpracht besonders vorteilhaft zur Geltung zu bringen, braucht nicht weiter belegt zu werden. Von Rubens gibt es verschiedene solcher Darstellungen. Ich nenne als die bekannteste und schönste nur die „Madonna mit dem Vergißmeinnicht" im Brüsseler Museum. Von deutschen Künstlern möchte ich zuerst einen als Meister der Kölner Schule

bezeichneten Künstler heranziehen, dessen Madonna in der Londoner Nationalgalerie hängt. Er ist ähnlich wuchtig und ähnlich pikant wie Gossaert (Bild 35). Unbedingt nach Köln gehört der Meister des Marientodes. Daß dieser Künstler mit höchster Inbrunst in solchen Darstellungen sein erotisches Wunschideal zu verkörpern verstand, beweist seine Madonna im Frankfurter Städelschen Institut. Weiter zu erwähnen ist der lebenatmende Jakob Schaffner, von dem wir wissen, daß er 1499–1535 in Ulm tätig war, und von dem eine sehr elegant-dekolletierte Madonna in Augsburg hängt.

Von der Unzahl italienischer Renaissancemeister, denen der kokett sichtbar gemachte Busen die Hauptsache bei ihren Madonnendarstellungen war, will ich hier nur einige der berühmtesten aufführen: Cosimo Roselli (1439–1507), Lionardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Correggio und Beltraffio (1467–1516). Daß diese sämtlichen Meister und außer ihnen noch zahlreiche andere, von da Vinci angefangen, in allen diesen Marienbildern in erster Linie erotische Sensationen, die mit der bekleideten Nacktheit zusammenhängen, anstrebten, beweist schon der Umstand, daß sie ausnahmslos die pikante Enthüllung des Busens bevorzugten. Sie ließen ihn nicht etwa frei und ungezwungen, wie ein Gossaert oder Rubens erscheinen, sondern ähnlich wie Gerard David (Bild 30) ließen sie stets eine verführerische Busenhalbkugel kokett aus einem Schlitz des Kleides wie aus einem Fenster herausschauen. Trotzdem der große Correggio unbestreitbar zu den raffiniert-sinnlichen Malern seiner Zeit gehört, so ist in diesem Falle die von ihm gewählte Lösung sozusagen noch die dezenteste. Dabei ist sie trotzdem höchst wollüstig. Man schaue nur, mit welch konzentrierter Neugier der zweite kleine Knabe auf dem Correggioschen Marienbild nach dem pikant enthüllten Busen der Madonna hinstarrt (Bild 32).

36. Allegorie des Sieges. Holzskulptur. Cluny-Museum, Paris

Ich schließe diese köstliche Madonnenrevue, mit dem Hinweis auf eine der eigenartigsten Darstellungen, die es überhaupt geben dürfte. Es ist ein flämisches Madonnenbild, auf dem beide Brüste, also gewissermaßen der ganze Oberkörper Marias, entblößt sind. Das Gemälde ist leider anonym. Es stammt etwa aus der Zeit um 1520, und dürfte, wie gesagt, von einem flämischen Meister herrühren, der aber stark unter italienischem Einfluß stand. Wer den ausschließlich erotischen Charakter dieses Bildes — er kommt noch darin deutlich zum Ausdruck, wie die Madonna den Jesusknaben hält — bestreiten wollte, würde sich damit der absoluten Blindheit hinsichtlich der tieferen Zusammenhänge im Künstlerischen beschuldigen (siehe Beilage). Warum sollte übrigens dieses Bild weniger weltlich empfunden sein als die Gerungsche Allegorie der unterdrückten Gerechtigkeit in Karlsruhe (Bild 33) oder die des Sieges im Pariser Cluny-Museum (Bild 36)? Sie strotzt sogar noch mehr von Erotik als diese beiden. Ich resümiere, was ich über dieses Motiv bis jetzt im einzelnen gesagt habe, und fasse es dahin zusammen: weil damals eine lebenatmende Sinnlichkeit in die Welt gekommen war, so mußten die Hüllen, die bis dahin das Körperliche verborgen hatten, sich auftun und zum dekorativen Rahmen für die von ihnen bis jetzt eingeschlossenen Schönheiten werden. Und zwar selbst in den Bezirken der religiösen Kunst. Freilich haben diese Hüllen doch nur Jene auseinandergefaltet, deren Wunschphantasie

Porträt einer Hofdame als Flora

Französisches Gemälde aus der Schule von Fontainebleau. Um 1560

37. Die drei Grazien. Gemälde von Vasari. Museum der schönen Künste, Budapest

von solchen Sehnsüchten erfüllt war. Alle anderen unterließen es. Sonst gäbe es ja aus jener Zeit nur solche Darstellungen. Es gibt aber, wie ich schon oben erwähnte, auch zahlreiche andere. Ergänzend ist hier noch hinzuzufügen, daß die allmählich in immer größerer Zahl auftauchenden profanen Darstellungen der stillenden Mutter zum großen Teil ebenfalls hierher gehören. Denn ihre Schöpfer haben auch keine anderen Ziele verfolgt. Ich sehe jedoch hier von ihrer detaillierteren Würdigung ab, weil ich dieses Thema in dem Sonderkapitel über den Busen sowieso noch einmal aufgreifen muß.

Als ein besonders beliebtes Motiv für die Gestaltung der bekleideten Nacktheit muß das Salome-Motiv genannt werden, das auch eine nicht geringe Rolle unter den religiös klassischen Bildmotiven aller Zeiten spielt. Diese Rolle ist deshalb so groß, weil gerade dieses Motiv die dankbarsten Möglichkeiten zum Ausbalancieren der verschiedensten Wunschphantasien bietet, angefangen mit den begehrten Sensationen der bekleideten Nacktheit. Die wichtigsten Lösungen, die für uns in Frage kämen, stammen freilich erst aus den letzten Jahrzehnten, weil dieses Motiv dem so stark verbreiteten masochistischen Weibkultus

38. Die Madonna mit der Rose. Gemälde von Parmeggianino. Staatsgalerie, Dresden

unserer Zeit ganz besonders adäquat ist. Dieser Kultus ist deshalb so stark verbreitet, weil der Standpunkt, im Weib das mörderische Schicksal zu sehen, dem Betreffenden gestattet, den Anschluß an eine Weltanschauung abzulehnen, die ihn dazu zwingen würde, in den harten sozialen Kämpfen des Tages seinen Mann zu stellen. An Namen, die dieses belegen und die alle hierhergehören, nenne ich den Franzosen Marcel Beronneau, den Tschechen F. Zmurko, den Engländer Aubrey Beardsley, die Deutschen Schmutzler, Papperitz und Lovis Corinth.

Eine ganz besonders raffinierte Art der Bekleidung, die den weiblichen Busen isoliert und zum Brennpunkt der Darstellung macht, muß an dieser Stelle wenigstens kurz erwähnt werden. Es ist dies die von Tizian aufgebrachte Verwendung der Haare, die den Körper wie einen Mantel umfluten, aus dem einzig die Brüste in verlockender Pracht herausleuchten. Tizian hat diese Darstellung „Die büßende Magdalena" getauft (Bild 204). Diese raffinierteste aller „Busenlösungen" ist von der ganzen Kunst übernommen und unter demselben Sammeltitel unzählige Male wiederholt und variiert worden (vergl. Bild 201, 203—206). In dieselbe Kategorie fallen natürlich auch solche Bilder wie die „schlafende Venus" von Josef Heinz in der Wiener Staatsgalerie. Nur daß es sich in diesem Bild um eine der ästhetisch edelsten Lösungen der bekleideten Nacktheit handelt, die sich denken lassen (Bild 29).

Jene Zeiten, in denen das Profane in der Kunst seine restlosen Heimatsrechte errungen hatte, bedurften natürlich immer weniger der religiösen und der mythologischen Verkleidungen, um für die be-

39. Die Jungfrau mit dem Kind. Gemälde von Parmeggianino. Galerie Pitti, Florenz

kleidete Nacktheit den pointiertesten künstlerischen Ausdruck zu schaffen. Für die profane Kunst bietet das tägliche Leben Hunderte von Möglichkeiten. Ich kann auf diese im einzelnen hier natürlich nicht eingehen, denn solches würde ein ganzes Werk für sich allein erfordern. Dagegen will ich hier noch einige der raffiniertesten Methoden aufzeigen, mit denen die neueste Zeit dieses Ziel zu erreichen sucht. Besonders in unserer Gegenwart, jedenfalls häufiger als dies in früheren Zeiten geschah, pointieren nämlich eine ganze Reihe Künstler viel weniger darauf, den Frauenbusen in einen isolierenden Rahmen zu stellen, als vielmehr die noch intimeren Reize des weiblichen Körpers, wie zum Beispiel die Schenkel, die Reize der Venus Kallipygos und ohne Scheu selbst die letzten Heimlichkeiten des Weibes. Von den hierfür besonders in Frage kommenden Künstlernamen nenne ich den Belgier Icart, den Franzosen Guillaume, den Österreicher Bayros und die deutschen Zeichner Max Brüning, Franz Christophe und Max Frölich. Das sind aber nur einige wenige aus einer sehr langen Reihe. Für den Belgier Icart verweise ich vor allem auf die kostbare Farbenradierung „Auf dem Divan" (Bild 308). Pikanter kann man die auf die Schönheit der weiblichen Frauenschenkel pointierende bekleidete Nacktheit nicht zusammenphantasieren. Von Max Brüning verweise ich in erster Linie auf sein in gewissen Kreisen hochgeschätztes Blatt „Die Witwe" (Bild 277), dann auf die in dieser Richtung nicht minder bezeichnende und sehr interessante Radierung „Die Liebesbereite" (Bild 295 und 296), sowie auf die Radierungen „Die Kleidernot" und die „Verschämte" (Bild 46 und 47). Bei Franz Christophe beziehe ich mich auf das Titelbild zu den „Blühenden Gärten des Ostens" (Bild 284). Von Max Frölich, der ein ganz besonders fanatischer Verkörperer der bekleideten Nacktheit ist, nenne ich die drei Bilder: „Die Marquise", „Aschermittwoch", und „Phallische Phantasie" (Bild 45, 212 und 287). Jedes der hier genannten Bilder ist in irgendeiner Art bezeichnend, und man darf bei allen die Behauptung aufstellen, daß die von ihren Schöpfern durch die eine oder andere Weise in den Mittelpunkt ihrer Darstellung gerückten Einzelreize

5*

40. Noli me tangere. Gemälde von A. Bronzino. Louvre, Paris

wie lodernde Fackeln in deren Hirne brannten, als sie die betreffenden Bilder konzipierten und ausführten. Diese Vorstellungen sind der Genius gewesen, der sie inspiriert hat. . . .

Die zweite Hauptmethode zur Erreichung der bekleideten Nacktheit: alles zu verhüllen, nichts positiv zu zeigen und trotzdem alles deutlich erkennen zu lassen, spielt dem Umfange nach in der Kunst vielleicht keine ganz so große Rolle wie die Methode der teilweisen Entblößung, obgleich sie ebenfalls seit den frühesten Zeiten geübt wurde. Andererseits ist sie in ihrer Wirkung nicht selten noch raffinierter, und zahlreiche Künstler haben dieses besonders Raffinierte der Wirkung zu ihrem steten Angelpunkt gemacht. Und wiederum jene nicht zum wenigsten die offiziell der Keuschheit und der Tugend und gar nicht der bösen Satanslust dienen sollten und wollten. Die frühesten und in mancher Hinsicht sogar klassischsten Beispiele hierfür finden sich in der deutschen und der französischen Kirchenplastik der Gotik. Um nur einige wenige Beispiele für die Hunderte zu nennen, die sich anführen ließen, verweise ich auf die verschiedenen Figuren der Tugenden am Straßburger Münster, auf ähnliche am Baseler Münster, am Freiburger Münster und am Bamberger Dom. Was die leider in den meisten Fällen unbekannten meisterlichen Schöpfer in diesen Wundern der Steinplastik geschaffen haben, ist bekleidete Nacktheit in des Wortes vollem Sinne. Die zarten, sehr oft wie Schleier wirkenden Gewänder scheinen förmlich und einzig zu dem Zweck um die betreffenden Frauengestalten gelegt worden zu sein, um das, was sie zu verbergen haben, in der berückendsten Weise an den Tag zu bringen. Nichts, rein gar nichts, ist zu sehen, aber alles, alles ist in seiner intimsten Form zu erkennen: die herrlichen Linien der prachtvollen gestreckten Schenkel, des schöngewölbten Bauches, der stolz und aufrecht stehenden Brüste. Die weiblichen Busenknospen wirken sehr oft wie Lanzenspitzen, die das Gewand zu durchbohren drohen. Die Meister, die solches geschaffen haben, müssen von den heimlichen Wonnen des derartig bekleideten weiblichen Körpers wie bezaubert gewesen sein, denn nicht alle gotischen Plastiker haben die Gewandung des weiblichen Körpers in dieser Art gestaltet. Aber gerade dieser Umstand beweist eben auf das deutlichste, daß auch hier, wie immer, die individuellen Wunschphantasien sich im Rahmen des allgemeinen Zeitstils ausgewirkt haben.

41. Flora. Gemälde von Leon. Luini. Nationalgalerie, London

Dieser raffinierten Transparenz, die dafür sorgt, daß man restlos alles das erkennt, was durch die Kleidung eigentlich verborgen sein soll, begegnet man in der kirchlichen Plastik natürlich nicht nur in der gotischen Zeit, sondern bis herauf ins siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Und jede Epoche und jedes Land haben hierin bezeichnende Beispiele aufzuweisen. Wiederum für die Hunderte, die von einem emsigen Forscher nachgewiesen werden könnten, will ich nur zwei konkrete Beispiele nennen. Eines aus Frankreich und eines aus Italien. In der Kirche Saint Martin zu Clamecy befindet sich eine Statue der heiligen Genoveva. Bei dieser überaus interessanten Statue ist das Kleid förmlich wie eine zweite Haut über den Oberkörper gespannt. Infolgedessen gibt es nicht eine einzige Linie der

42. Die Nymphe Flora. Farbiger Kupferstich von Huet

Brust und des Busens, die nicht wie nackt wirkte. Außerdem ist der Busen mit der größten Realistik gestaltet. Das italienische Beispiel befindet sich in der Kapelle San Severo in Neapel. Es handelt sich dabei um das Standbild der Stammutter eines adligen Geschlechts, die als Begriff der Tugend (oder der Scham) symbolisiert ist. Nun, das Tugendhafte an dieser Figur besteht in der auffälligsten transparenten Sichtbarmachung jener Reize des Frauenkörpers, die gemeinhin dazu dienen, die männliche Tugend zu gefährden. Über dieses Standbild, von dem mir leider nur eine sehr mangelhafte Nachzeichnung zur Verfügung steht, referierte schon der alte Kotzebue in folgender Weise: „Auszusetzen habe ich an ihr nur, daß man den Namen ‚Die Scham' einer Statue gibt, die nackter ist als eine Tänzerin der Pariser Oper. ‚Die kokette Wollust' würde ich sie nennen, denn ihre intimen Reize scheinen mir ausschließlich deshalb so deutlich ans Licht gebracht zu sein, damit sie jeden, der ihrer ansichtig wird, locken und verführen." Die religiöse Malerei ist auf diesem Gebiete ebenso charakteristisch und aufschlußreich wie die Kirchenplastik. Nur an Umfang noch größer. Ich habe im ersten Teil bereits auf den klassischsten Vertreter der in dieser Art bekleideten Nacktheit hingewiesen und auch die betreffenden Werke genannt. Es sind der Sieneser Parmeggianino und dessen „Madonna mit der Rose" in der Dresdener Staatsgalerie, sowie „die Jungfrau mit dem Kind" im Palazzo Pitti in Florenz. Ich gebe hier die in dieser Hinsicht vielleicht bezeichnendsten Bilder der religiösen Kunst (Bild 38 u. 39). Parmeggianino hat, wie man sieht, das erotische Problem der Kleidung, nichts zu zeigen und alles erkennen zu lassen, in diesen beiden Bildern dermaßen raffiniert gelöst, daß diese Lösungen auch nicht von unsern modernen Erotikern an Pikanterie übertroffen werden können. Man kann den weiblichen Körper und vor allem den aufrecht stehenden jugendlichen Busen nicht erotischer aus der Hülle des Kleides herausleuchten lassen, als dies auf diesen beiden Bildern der Fall ist. Dabei ist zu beachten, daß die photographische Wiedergabe nur eine schwache Vorstellung von der raffinierten Wirkung der Originalgemälde gibt. Auf den Originalen sieht man den Busen der Maria nicht nur vor heimlicher Erregung zittern, sondern man erkennt außerdem ganz deutlich, daß die Busenknospen zart rotbraun gefärbt sind. Bei dem Bild der Dresdener Staatsgalerie kommt noch eine weitere ganz raffinierte erotische Steigerung hinzu: der Jesusknabe ist nämlich kein Kind, sondern vielmehr ein völlig geschlechtsreifer Jüngling, der genau wie seine schöne Mutter, eher an zurückliegende oder an zukünftige Liebestaten als an harmlose Kinderspiele denkt. Die heiligen Räume, von denen Parmeggianino beim Malen dieser Bilder geträumt haben muß, sind ganz offenkundig die Gebetshallen der irdischen Liebe und nicht die der himmlischen gewesen (vergl. auch erster Teil, S. 393). Parmeggianino zeigt in seinen Werken zweifellos einen der höchsten Gipfel, der in der Gestaltung der erotischen Nacktheit durch die religiöse Kunst erklommen wurde. Aber er ist beileibe keine Ausnahme. Man schaue auf den großen Bronzino, und vor allem auf dessen berühmtes Bild „Die Begegnung der Magdalena mit dem eben auferstandenen Christus" (Bild 40). Irdischer, d. h. erotischer als auf diesem Bilde kann man Magdalena nicht auffassen. Sie protzt förmlich mit der Schönheit ihrer Brüste, die prall aus dem duftigen Kleid herausspringen, und die sie wie in höchster irdischer Liebessehnsucht dem abwehrenden Christus entgegenreckt. Aber auch der leise abwehrende Christus ist von dieser Welt, in der das Physische ausschlaggebend ist, und nicht von jener, wo alles Physische seinen Sinn und Wert verloren hat. Er gleicht einem kräftig gewachsenen Don Juan, der in der Liebe bestimmt das hält, was er durch

seine elegant muskulöse Gestalt verspricht. Mit einem Wort: es ist ein rein erotisches Bild und im Hinblick auf seinen religiösen Charakter ebenfalls eines der verwegensten, das sich denken läßt.

Die profane Kunst behandelte das Motiv der derart bekleideten Nacktheit, seitdem es eine solche gibt, natürlich mit noch größerem Eifer. Der Hauptmeister, der hier in Frage kommt, und der auch zeitlich an der Spitze steht, ist wieder einer der allergrößten, Sandro Botticelli. Und das Hauptwerk Botticellis „Der Frühling" ist zugleich ein berückendes Hauptwerk der künstlerischen Gestaltung der bekleideten Nacktheit. Es gibt kein zauberhafteres Werk, durch das auf diese Weise das Hohe Lied der körperlich-sinnlichen Frauenschönheit gesungen worden wäre. Ich sehe hier nur deshalb von einer Wiedergabe ab, weil dieses Bild sowieso zu den am häufigsten reproduzierten Bildern der ganzen Kunstgeschichte gehört. Nur auf einen Punkt ist besonders aufmerksam zu machen: So verführerisch uns der weibliche Frauenleib von allen Seiten und in allen Details aus dem Botticellischen Gemälde entgegenjubelt — denn durch nicht weniger als sechs verschiedene Gestalten ist der erotische Reiz der bekleideten Nacktheit zur Schau gestellt —, so muß man trotzdem sagen, daß das Raffinement der Wirkung, das Parmeggianino und auch Bronzino auf ihren religiösen Bildern erreicht haben, von Botticelli nicht übersteigert worden wäre. Das gleiche gilt von den vielen hier aus jener Zeit in Frage kommenden Profandarstellungen, so verführerisch sie auch wirken mögen, und von denen ich hier nur „Die drei Grazien" von Vasari und die „Flora" von Leonardo Luini anführe und zeige (Bild 37 und 41).

Die Mittel und Wege des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts habe ich bereits im ersten Teil geschildert. Dagegen möchte ich hier nochmals auf die neueste Zeit zu sprechen kommen, in der diese Methode wiederum eine auffallend große Rolle in der Kunst spielt. Von besonders hervorragenden Repräsentanten aus dem Gebiet der Malerei und dem der großen Kunst möchte ich nur nennen: Clemens Pausinger, Carl Strathmann, Gustav Klimt, Max Slevogt und vor allem Lovis Corinth. Von den beiden ersten gebe ich außerdem charakteristische Beispiele für die pikante Art, in der sie ihre derart gesättigte Wunschphantasie künstlerisch erfüllten (Bild 48 u. 49). Das Salome-Motiv wird zu diesem Zweck ganz besonders oft herangeholt. All die ebengenannten Künstler haben Salome in dieser Art dargestellt. Am eindringlichsten wohl Corinth, aber am bezauberndsten ohne Zweifel Max Slevogt.

43. Die gefährdete Unschuld. Kupferstich nach einem Bilde von Leroy. 1795

So groß die Beweiskraft ist, die uns die Malerei für den großen Umfang und für die Intensität der Wunschphantasie bietet, sofern sie sich in dieser Weise auswirkt, so ist die der graphischen Künste bei diesem Thema in jeder Hinsicht doch noch viel bedeutsamer. In den zeichnenden Künsten kann man seit Jahren Tag aus, Tag ein das schrankenloseste Ausleben beobachten, das sich in dieser Form der bekleideten Nacktheit denken läßt. Es gibt gerade hier besonders viel Künstler, die anscheinend nur dieses Thema kennen, oder die zum mindesten immer und immer wieder darauf zurückgreifen. Ich nenne zum Beispiel den talentvollen Berliner Zeichner J. Fenneker, den vor kurzem verstorbenen Simplicissimuszeichner Lendecke, und vor allem den heute noch am Simplicissimus tätigen dalmatinischen Italiener Dudovich, der eine ganze Reihe von direkten Meisterwerken der Graphik dieser Art für den Simplicissimus beigesteuert hat (siehe Beilage). Weiter ist hier wiederholt zu nennen der elegante Belgier Icart und der ihm künstlerisch verwandte Leipziger Max Brüning. Zum Schluß muß in diesem Zusammenhang aber auch noch eines der stärksten zeichnerischen Talente der Gegenwart genannt werden, der mitleidslose Gesellschaftssatiriker George Grosz. Ich gebe von diesem Künstler ein Aquarell, in dem er mit den kühnsten Mitteln der hier in Frage stehenden bekleideten Nacktheit das öffentliche Straßenleben der Dirnen, den sogenannten Straßenpendel, charakterisiert und satirisiert. Dieses Blatt, das uns mit den Mitteln einer in die Augen springenden Charakteristik die provozierende Art enthüllt, wie die Dirne ihre erotische Nacktheit öffentlich zur Schau trägt, verknüpft jedoch mit seiner darstellenden Kühnheit zugleich die höchste sittliche Tendenz. Diese Verknüpfung macht dieses Bild nicht nur künstlerisch interessant, sondern es macht es zugleich groß im geistigen Sinne. Auf diese Weise rechtfertigt Grosz restlos die Kühnheit seiner Darstellung. Er hebt sie hoch empor über das lüstern spielerische, das die meisten anderen durch dieses Mittel in ihr Werk tragen (siehe Beilage).

Um dem Gesetz der großen Zahl gerecht zu werden, verweise ich noch auf die Unsumme der in den anderen Kapiteln enthaltenen und irgendwie hierhergehörigen Bilder, bei denen die bekleidete Nacktheit jedoch nur ein mitverwendetes Mittel bedeutet.

*

In der Literatur begegnet man der bekleideten Nacktheit, die die Männerphantasie so sehr verlockt und darum geistig immer von neuem inspiriert, gar nicht selten schon in den Tagliedern unserer Minnesänger, den frühesten Erzählungen der Novellenschreiber usw. Ich habe mir aus solchen Quellen gelegentlich die folgenden Stellen notiert: „durch weiche Seiden leuchtete des Busens Rund wie der junge Tag", „ihre schönen Brüste hüpften und sprangen unter dem leichten Flor wie fröhliche Kinder" usw.

44. Weibliche Offenbarungen.
Deutscher Kupferstich um 1805

Schon nicht mehr so taufrisch wirken Stellen wie die folgende aus einer alten Erzählung „Das Serail": „Durch den mit Goldfäden durchzogenen Schleier, den sie um den schwebenden Busen und die schlanke Hüfte gewunden hatte, leuchtete die herrliche Fülle der wollüstig gewölbten Lenden, wie wenn Frau Luna in schönster Pracht am Himmel steht. Ihre wollüstigen Bewegungen spannten und strafften den zarten Schleier, so daß die verborgenen Reize ihres Körpers den Blicken immer neue Entzückungen boten." Besonders oft begegnet man solchen und ähnlichen Schilderungen in der reichen orientalischen Poesie, den talmudischen Gedichten, den frühen persischen Gedichten, den Erzählungen aus „Tausendundeine Nacht", usw. Die galante Literatur des achtzehnten Jahrhunderts strotzt förmlich von Verherrlichungen der bekleideten Nacktheit. Der Verfasser des im Jahre 1748 zum erstenmal mit dem fingierten Druckort La Haye erschienenen Romans „Themidor" konstruiert immer wieder dementsprechende Situationen in seinem Roman. In dem 1923 im Hyperion-Verlag, Berlin, erschienenen Neudruck der ersten deutschen Übersetzung von Heinrich Toepfer aus dem Jahre 1775 liest man über das Nachtkleid der Romanheldin Rosette die folgenden Zeilen:

## Die Arrivierte

Farbiger französischer Kupferstich von Cardon nach einem Bilde von Mallet. Um 1810

„Ein durchsichtiger Musselinschleier verdeckte die eine Hälfte ihres Busens, die andere zeigte sich nachlässig den Blicken: auf der einen Seite war die Betrachtung erlaubt, und auf der andern wurde sie unter dem Anschein, verboten zu sein, nur noch pikanter. Ihre Arme erschienen in ihrer ganzen Fülle und Weiße. Ihre gekreuzten Beine versteckten, was ich am liebsten beaugenscheinigt hätte, aber sie boten der Phantasie eine schöne Weise zum Verirren. Während sie schlafend schien, hielt sie sich gespannt bereit, nicht zu erwachen, und lag in einer Stellung, die nur auf das Vergnügen wartete."

Dieser Roman, dessen Verfasser ein Generalpächter Gogard D'Aucourt ist, ist sehr galant und fand zu seiner Zeit sehr viel Beifall. Er ist aber nicht nur galant, sondern er ist außerdem ein kleines Meisterwerk. Für diese Tatsache legt sich kein Geringerer als Guy de Maupassant ins Zeug. Da ich diesen für unsere Zwecke sehr wertvollen Roman noch mehrfach zu zitieren habe, so füge ich hier einen kurzen Auszug aus der begeisterten Charakteristik bei, mit der Maupassant einen Neudruck dieses kleinen Romans begleitete. Maupassant schreibt: „O, er ist arg unartig, unmoralisch, gepfeffert, aber so hübsch ist er, so hübsch! Ein wahrhaftiger Spiegel der geistigen, eleganten, wohlgeborenen und wohlerzogenen Debauche von diesem amourösen Ausgang des Jahrhunderts! (Maupassant täuscht sich über die Zeit des Entstehens, denn es scheint ihm nur eine späte Auflage bekannt gewesen zu sein. E. F.) Ein Meisterwerk! Und solche sind selten. Alles ist verführerisch in diesem Wunder von dekolletierter Anmut; ein wundersam reicher Geist durchströmt es. Es stammt aus jenem guten französischen Geist, der so hell strahlt, aus diesem natürlichen, hüpfenden, kreiselnden, impertinenten, gefälligen, skeptischen und tapferen Geist, und er sprüht hervor in einem exquisiten und einfachen Stil, in einer famosen, koketten und geschmeidigen Geste von einer feinen Bosheit. Das ist gute Prosa unseres alten Landes, überaus durchsichtige Prosa, die man trinkt wie unseren Wein, die funkelt wie er und in den Kopf steigt und fröhlich macht. Es ist ein Glück, das zu lesen, ein höchst schmackhaftes Glück, eine fast sinnliche Wollust des Verstandes."

Nicht von demselben köstlichen Geist ist ein anderer erotischer Roman jener Zeit durchströmt, „Angola, eine indianische Geschichte, worinnen man findet, was man nicht suchet," der einen Herrn von La Morlière zum Verfasser hat, und von dem bereits im Jahre 1748 die erste deutsche Übersetzung erschien. Aber auch dieser Roman gehört zu den sehr guten Leistungen des französischen Geistes jener Epoche. La Morlière schwärmt in noch viel überschwenglicherer Weise als sein Landsmann D'Aucourt von den besonderen Genüssen der bekleideten Nacktheit. Auf Seite 75 der ersten deutschen Ausgabe liest man:

„Sie hatte sich ganz nachlässig niedergesetzt. Ihr artiges und leichtes Nachtkleid ließ einen Theil ihrer Reitzungen sehen und schien den andern bloß zur Vermehrung der Begierden zu verbergen. Ein offenes Oberkleid, ein mit Rosenfarbenem Bande überaus schön besetztes Leibchen zeigte einen anbetungswürdigen Busen, der voll und weiß wie Schnee war. Ihr Rock, der ein wenig aufgeschlagen war, es mochte nun von ungefähr oder mit Fleiß geschehen seyn, stellete den Augen einen vollkommen zarten und wohlgewachsenen Fuß dar, und das unterste eines vortrefflichen Beines, welches auf das übrige die vortheilhaftesten Vorurtheile einflößte. Ihr Anzug war wollüstig und verbarg nicht eine einzige von den Reitzungen ihrer Gestalt."

In der deutschen Literatur begegnet man um dieselbe Zeit den gleichen begeisterten Huldigungen in ähnlichen Formen. Der biedere Thümmel beginnt die Schilderung einer Schönen mit dem folgenden Vergleich: „Wie unterm vollen Mond die Nebel sich verziehn, trat jetzt aus dem Gewölk von Flor und Musselin der junge Busen vor . . . ."

*Die Marquise*

45. Federzeichnung von Max Frölich

46. Kleidernot. Radierung von Max Brüning

Aus dem neunzehnten Jahrhundert will ich in erster Linie zwei große Franzosen nennen, den schon im ersten Kapitel zitierten Paul Verlaine und Maupassant, seinen größten Frauenkenner. In Verlaines Gedichtsammlung „Männer" finden sich solche Verse:

„So sehr mich meine Liebste mehr beglückt,
Gibt sie ihr Hemd hin,
So sehr bin ich, schmückt sie ein Schleier,
Wie ich es ihr befahl, entzückt.
Er hebt der vollen Formen Schwellen
Er legt die Reize doppelt bloß,
Von Schenkel, Wade, Scham und Brüsten . . ."

Ein ganz klassisches Dokument bieten die folgenden Briefzeilen von Félicien Rops aus dem Jahre 1879, weil dieser doch auch im Zeichnerischen ein steter Verherrlicher der bekleideten Nacktheit ist. Durch diese Zeilen kommentiert der Schriftsteller Rops den Zeichner Rops aufs schlagendste: „In Paris — coups de Paris! — hatte ich Gelegenheit, die schwarzen rotgeblümten Seidenstrümpfe eines schönen Kindes zu sehen und zu küssen, dessen Geliebter in Monaco ist. Ich habe sie nackt gemalt wie eine Göttin, zog lange schwarze Dänische über diese schönen schmalen Hände, die ich seit drei Jahren küsse, und coiffierte sie mit einem dieser großen Gainsboroughs in schwarzem goldgestickten Samt, die den Mädchen unserer Zeit diese gelassene Würde der Frauen aus dem siebzehnten Jahrhundert geben — und meine ‚Pornocratie' war fertig Ich bin ganz weg von dieser Zeichnung. Sie hat fast die gleichen Dimensionen wie die ‚Versuchung', und ich machte sie in vier Tagen in einem überhitzten Salon; blauer Satin, voller Parfüms, wo mir das Oppoponax und das Cychamen ein die Arbeit sehr förderndes kleines Fieber gaben." (K. d. e. V. Beilage.)

Wie ungeheuer stark Maupassant von den Sensationen der bekleideten Nacktheit beherrscht ist, ließe sich durch Dutzende von bezeichnenden Beispielen belegen. Ich begnüge mich mit ein paar knappen Stellen aus seinem berühmten Roman „Belami" und aus seinen Bauerngeschichten. In „Belami" kann man lesen:

„Sie war mit einer Robe von blaßblauem Kaschmir bekleidet, unter der ihre schlanken Hüften und ihre volle Brust sich verrieten. Das Fleisch ihrer Arme und ihres Busens hob sich aus einem Schaum weißer Spitzen, der ihre Taille und deren kurze Ärmel umrandete . . . ." Weiter: „Sie war eine kleine Brünette. Mit behendem Schritt trat sie ein. Ihren Körper umschloß, von oben bis unten seinen Formen eng angegossen, ein dunkles Kleid ganz ohne Besatz." Weiter: „Sie trug ein dunkles kastanienbraunes Kleid, das ihrer Taille, ihren Hüften, ihrem Busen, ihren Armen sich mit herausfordernder Koketterie anschmiegte; und Duroy empfand ein wirres Staunen, fast ein peinliches Befremden, auf dessen Ursache er nicht recht kam . . ."

Genau so in seinen Bauerngeschichten. In „Die schöne Martin" heißt es: „Dann kam ihm der Wunsch, sie wiederzusehen, und er ging mehrere Male am Martinshof vorüber. Da sah er sie endlich, wie sie Wäsche auf eine Leine hängte, die zwischen zwei Apfelbäumen gespannt war. Es war sehr heiß. Sie hatte nichts als nur einen kurzen Rock an, darunter das Hemd auf dem Leib, wenn sie nun die Arme hob, um ihr Leinenzeug aufzuhängen, zeichneten sich verführerisch ihre üppigen Lenden ab." Weiter in einer anderen Stelle: „Sie war doch schön und er hatte sie nie so richtig angesehen. Wenn sie in regelmäßigem Takt den Dreschflegel schwang, konnte man alles aufs beste an ihr sehen: Die strammen, kräftigen Schenkel, die breiten Hüften, die ziemlich üppigen Lenden und den festen vollen Busen. Denn

sie trug außer dem Hemd nichts auf dem Leib als ein dünnes Kleid, das sich beim Arbeiten wie eine zweite Haut über ihren Körper spannte. Wenn sie sich nach vornen neigte, war es jedesmal, als müßten die strammen Lenden das Kleid hinten zum Platzen bringen . . ."

In diesem Zusammenhang muß ein erotischer Roman zitiert werden, „Les Cousines de la Colonelle," der ebenfalls unter Maupassants Flagge segelt, was aber sicher nur eine skrupellose Verlegerspekulation ist (vergl. I. T., S. 51). Ich zitiere nach der deutschen Bearbeitung „Agnes und Christine", die vor einigen Jahren erschienen ist. In diesem für unsere Zwecke sehr beweiskräftigen Roman finden sich Dutzende Stellen wie diese:

„Agnes legte ihre Überkleider ab und zeigte sich in der Pracht ihrer zugleich biegsamen und üppigen Formen, die durch die enganschließende Hirschlederweste wundervoll gehoben wurden. Rolf half ihr dabei, und da der Hut nicht mehr das reizende Ohr bedeckte, drückte er einen glühenden Kuß darauf. . . ."

„Ingeborg war träge auf eine Chaiselongue hingestreckt. Sie hatte sich in ein Negligé aus indischem Musselin gehüllt, der zart gefärbt war, und die weiten und weichen Falten des durchsichtigen Gewebes ließen das feine Hemd und die Flut von Spitzen erblicken, die ihre schleierartige Hülle schmückten. Was die Maske, mit der der größte Teil des Gesichtes bedeckt war, sehen ließ, ihr Hals, ihre Arme, hob sich holdselig aus diesem hübschen Rahmen, der wohl geeignet war, mit den klaren Fleischtönen der Blondine zusammenzustimmen. . . ."

Aus der gleichen Zeit dürfte der ebenfalls sehr aufschlußreiche deutsche erotische Roman „Fritz" stammen, der eine ganze Reihe von ekstatischen Schilderungen der bekleideten Nacktheit enthält. Ich zitiere die folgenden Stellen:

„Abermals mit unnachahmlicher Grazie schlüpfte jetzt das Gesellschaftsdämchen mit Hilfe Gittas in das Badekostüm, das sich ungeheuer straff an den schönen Leib schmiegte. Es war ganz schwarz, die Höschen kaum zwei Daumenbreit lang. Die rundlichen Schultern und Arme, sowie die prachtvoll geformten Beine kamen durch die dunkle Farbe ihres Kostüms in ihrem blendenden Weiß doppelt herrlich zur Geltung. Auch statt der Achselbänder waren nur zwei dünne Schnürchen von schwarzer Seide angebracht, und unter den Schultern wie vorn war das Schwimmkleid sehr tief ausgeschnitten. Die beiden Alabasterhügel lagen in ihren oberen Hälften bloß, und wenn sich die schöne Trägerin des Kostüms nur ein wenig vorneigte, wurde zwischen ihnen die reizendste Talfurche sichtbar. Die Brustknospen zeichneten sich unter dem straffen Trikot deutlich ab, und zwischen den hohen Beinen zeigte eine leichte Schwellung merklich an, daß sich in dieser Gegend ein ganz ansehnliches Wäldchen befinden müsse." Weiter an einer anderen Stelle:

47. Die Verschämte.
Farbige Radierung von Max Brüning

„Wiga, die ältere der beiden, zählte achtzehn Jahre und war eine elegante Erscheinung. Sie trug fast immer, oft sogar der Mode zum Trotz, enganliegende Kleider, um ihre feinen Formen voll zur Geltung zu bringen. Ein Bekannter Fritzens nannte diese Art bissig ‚im Kleide nackt', weil besonders die Schenkelpartien und die Sitzpolster ungemein deutlich zutage traten, vornehmlich dann, wenn die schöne Trägerin das Kleid beim Gehen oder Tanzen mit der Hand raffte und die Schleppe gegen vorn hielt." Weiter:

„Während der letzten Worte hatte Herta mit einer sehr geschickten Bewegung den Schlafrock abgestreift und stand im nächsten Augenblick in einem ungeheuer pikanten Ballkostüm, das Fritz natürlich noch nie an ihr gesehen hatte, vor dem entzückt aufschreienden jugendlichen Liebhaber. Das Kostüm

ließ bis auf schmale Achselschnüre die Arme vollkommen bloß, ebenso den Rücken von oben nach unten spitz zulaufend fast bis zu den letzten Wirbeln und die Brüste nahezu bis an die Knospen. Das Kleid lag eng an und brachte die elegante Figur, die schlanke Taille und hohen Beine wunderschön zur Geltung. Da nur ganz dünne Silberschnürchen das Kleid über den Schultern festhielten und es unter diesen tief ausgeschnitten war, drängten sich unter den schöngerundeten Oberarmen sogar einige dunkelblonde Härchen neugierig hervor. Das raffinierte Kostüm machte zufolge seiner hechtgrauen, etwas glänzenden Farbe eine faszinierende Wirkung."

Ganz besonders interessant und beweiskräftig ist ein „Vademecum der sinnlichen Liebe", das aus zahlreichen Aphorismen über die verschiedensten Fragen der physischen Liebe besteht, und das in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts in einem damals ziemlich viel gelesenen Wiener Witzblatt erschienen ist. Über die männliche Einstellung zur bekleideten Nacktheit finden sich in diesem Vademecum u. a. die folgenden Sentenzen: „Die nackte Frau ist wie eine unbefestigte Stadt. Ihre Eroberung ist nur ein halber Triumph." „Nur verhüllte Reize enttäuschen nicht." „Wo nichts zu enthüllen ist, bleibt die Phantasie untätig." „Das Feigenblatt der Eva hat die Erfüllung um das Versprechen vermehrt." „Die Natur hat nur deshalb die geheimsten Teile von Mann und Weib hinter natürlichen Schleiern versteckt, auf daß beide niemals gänzlich nackt seien." „Auch das Paradies der Bibel lag nicht in offenem Felde." „Die Wollust hat das Hemd erfunden." „Ein schöner Busen, der aus kostbaren Spitzen herausleuchtet, ist wie eine Frucht in goldener Schale, wie perlender Wein in einem kristallenen Glase." „Auch Juno trug eine Busenbinde." „Das Korsett ist der Panzer der Tugend, es ist aber auch der Rahmen, der dem Bild, das er umschließt, seine vorteilhafteste Wirkung verleiht." „Die Frau, die sich auf die Kunst des Sichkleidens versteht, verhüllt, um zu zeigen." „Ein strumpfloses Bein ist wie Champagner, der nicht moussiert." „Das Strumpfband ist die erste Sprosse auf der Jakobsleiter, die den Verliebten in den Himmel führt." „Wo es nichts zu erraten gibt, kommt es nicht zu den Seligkeiten der Überraschung." „Nur die Wahrheit darf ganz nackt sein. Aber mit der Wahrheit tändelt und kost man auch nicht."

Das Salome-Motiv gehört nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Dichtung sozusagen

48 Eva und die Schlange. Gemälde von Carl Strathmann. 1900

zu den klassischen Vorwänden, die bekleidete Nacktheit zu gestalten. Schriftsteller und Maler bedienen sich derselben Mittel, um den verführerischen Vampyrcharakter Salomes in die Augen springend zu machen. Und diese sind eben in erster Linie die der raffiniertesten Verhüllungen.

Der griechische Kirchenvater Johannes Ceramäus gab im 12. Jahrhundert in einer Erzählung die folgende Beschreibung der Salome (wie sie ihm in seiner keuschen Phantasie vorschwebte, denn gesehen hat er sie doch nicht!):

„Denn zum Fest schmückte die Ehebrecherin die schamlose Tochter köstlich und kleidete sie bräutlich, damit sie vor den Schwelgern im Saal tanze. Und sie tanzte wie eine Bacchantin, indem sie ihr Haar schüttelte, sich unziemlich drehte, die Arme emporstreckte, ihre Brüste entblößte, die Füße abwechselnd in die Höhe warf, durch die Schnelligkeit der wirbelnden Bewegung ihren Körper enthüllte und auch ihre Scham den Blicken preisgab. Mit herausfordernden Blicken lenkte sie aller Augen auf sich und versetzte die Gäste in eine wahre Betäubung."

Flaubert schildert Salome in seiner Novelle „Herodias" in folgender Weise:

„Durch einen bläulichen Schleier, der ihr Brust und Haupt nur scheinbar verbarg, nahm man die Bogen ihrer Augen, die Chalzedone ihrer Ohren, die Weiße ihrer Haut wahr. Ein viereckiges Stück schillernder Seide bedeckte ihre Schultern und wurde in den Hüften von einem Gürtel aus Goldschmiedearbeit festgehalten. Ihre schwarzen Beinkleider waren mit Alraunen besät, und nachlässig ließ sie ihre kleinen Pantoffeln aus Kolibrifedern klappern . . ."

49. Salome. Gemälde von Cl. v. Pausinger. Verlag v. Hanfstängl, München

Aus der deutschen Literatur zitiere ich ein Gedicht „Herodias" von Richard Schaukal:

„Zwölf nackte Mädchen, knapp an steilen Brüsten
Goldene Schuppengürtel; ambrawarme
Vor Kinn und Kehle hochgekreuzte Arme.
Die geilen Blicke lüstern spähend küßten.

Herodias. Zwei schwarze Panther gingen
Gelassen züngelnd schmiegsam ihr zur Seiten;
Leis bei der schmalen Leiber weichem Gleiten
Klirrten die Ketten in den Silberringen.

An breiter Hüfte spältig das geraffte
Silberdurchwirkte, grüne Florgewand,
Erhob sie langsam ihre Totenhand,
Starrend von Steinen. Wie das lusterschlaffte

Schneebleiche Fleisch der Wangen unter Lidern,
Die safranfarben schwiegen, bei der Schritte
Erschüttern bebte, schwankte nach dem Tritte
Der riesige Rubin vor ihren Gliedern."

Und schließlich aus dem Epos „Herodias" des Hohenzollernbarden Josef Lauff noch die folgenden Verse:

Schon hat sie von der zarten Hülle
Schnell das Band gelöst:
Die Schulter glänzt in Jugendfülle,
Und auch der Busen ist entblößt.

Die Myrte glänzt am weißen Schlafe,
Die schwarzen Seidenfäden ziehn,
Und wieder singt der junge Sklave
Zum Schellenklang und Tamburin."

Man kann auch bei allen diesen literarischen Dokumenten nur von Manifestationen einer intensiven Wunschphantasie sprechen, die stürmisch und unwiderstehlich nach Erfüllung drängt, und die sich auf solche ins Geistige übertragene Weise erfüllt.

*

50. Die geilen Alten.
Französischer Kupferstich von Borel. 1775

## Drittes Kapitel

# Die Liebe in Aktion

Das Kapitel „Die Liebe in Aktion" umfaßt, wie ich im ersten Teil (s. dort, S. 241 u. f.) des näheren ausgeführt habe, das weite Gebiet der erotischen Vorlust in ihren verschiedenfachen Formen und Steigerungen. Dieses Kapitel ist naturgemäß eines der weitestausgreifenden. Im Rahmen der Vorlust muß sich gemäß den physischen Gesetzen, die den Ablauf unserer Lustgefühle bestimmen, der Hauptteil alles erotischen Erlebens erfüllen. Und hier erfüllt sich auch das meiste von dem, was es für die Menschen an irdischer Glückseligkeit gibt. Alle Menschen sind teils bewußt, zu einem größeren Teil freilich auch unbewußt, von zwei ewig wiederkehrenden Hauptsehnsüchten erfüllt: der Sehnsucht nach allerhöchster Lust und der Sehnsucht nach Verewigung dieser denkbar höchsten Lust. Das Erstere läßt sich positiv erreichen, das Letztere jedoch nur relativ,

51. Mars, Venus und Amor. Gemälde von P. P. Rubens. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

beides aber nur auf den Wegen und mit den Mitteln der Vorlust. Den Weg zur Endlust kann man durch immer neue Umwege verlängern, man kann immer neue Stationen unterwegs anlegen, und man kann jeden einzelnen seiner Genüsse nach mehr oder weniger Richtungen intensivieren. Anders verhält es sich mit der erotischen Endlust. Für sie gibt es nur eine Form, und diese eine Form ist und bleibt zeitlich auf einige wenige Sekunden beschränkt. An ihrer Scheitelhöhe angelangt, erweist sich die Endlust als ein sofort jäh abfallender Gipfel. Und zwar als ein Gipfel, der sich niemals zu einem Hochplateau von beliebiger Ausdehnung erweitern läßt. Eines läßt sich, wie gesagt, freilich erreichen: Die Intensität des Erlebens der Endlust, der erhabene Rauschcharakter des Orgasmus läßt sich im einzelnen Falle steigern. Aber wiederum zumeist nur durch die vorhergegangene Intensivierung der Vorlust. Mit diesen Zusammenhängen ist die so überragende Rolle der Vorlust in unserem Gefühlsleben begründet.

52. Das Liebespaar. Brescianischer Meister. Um 1320. Staatsgalerie, Dresden

Weil in der Liebe die sämtlichen Sinne in Aktion treten, so kommen für uns hier alle die Sinne in Frage, die sich irgendwie in der Kunst zum Ausdruck zu bringen vermögen; es sind dies die drei wichtigsten: das Gefühl, das Gehör und das Gesicht. In die entsprechenden hör-, greif- und sichtbaren Formen übertragen, bedeutet dies: das Wort in der Liebe, die körperliche Liebkosung, wozu auch Kuß und Tanz gehören, und das Sehen, die gegenseitige Liebkosung mit den Augen, wozu wiederum auch das Sich-zeigen gehört. Selbstverständlich gehört in den Rahmen der Vorlust auch die Musik als gesteigerter Ausdruck der Sprache, und sie wird sich sogar eines Tages, sobald sie in dieser Richtung eingehend erforscht ist, als eines der aufschlußreichsten Gebiete erweisen. Aber da es sich in der von mir in dieser Arbeit vorgenommenen Untersuchung nur um die Gebiete der objektiven Künste und das der Literatur handelt, so schaltet die Musik für mich aus. Außerdem scheide ich in diesem Kapitel aber auch das Sehen aus. Diesen Abschnitt jedoch nur deshalb, weil bei dem Sehen und dem Sich-zeigen noch einige weitere sehr wichtige Zusammenhänge in Frage kommen, d. h. weil wir es in diesem Problem teilweise schon mit kombinierten Absichten entgegengesetztester Tendenz zu tun haben, deren einfachere Formen erst belegt werden müssen. Das macht es notwendig, diesem Gefühlsbezirk der erotischen Vorlust wie im ersten Teil so auch in diesem weiter unten ein gesondertes Kapitel zu widmen.

Weil erotische Vorlust im Leben jedes einzelnen Menschen eine so überwiegende Rolle spielt, so umfaßt sie naturgemäß auch in der Kunst einen ganz ungeheuren Bereich. Es kommt dabei entscheidend hinzu, daß Aktion, Vorgang, Handlung, und nicht bloß Zustand zu gestalten, außerdem eine der Haupttriebfedern jedes schöpferischen Gestalters sind. Alle schöpferischen Potenzen, und in erster Linie die wahrhaft Großen

LAPSVS HVMA:
NÎ GENERÎS :.

Der Sündenfall

Holzschnitt von Hans Baldung Grien. 1511

unter ihnen, sind ausnahmslos potenziert aktive Naturen. Also reizt und lockt sie in erster Linie die Bewegung, die Handlung, die Tat. Aus demselben Grunde ist z. B. das Stilleben oder la nature morte, wie der Franzose sagt, in der Malerei stets die Hauptdomäne des seinem Grundwesen nach nicht schöpferischen weiblichen Künstlers, während andererseits auch das Stilleben, das unter der Hand eines schöpferischen männlichen Künstlers hervorgeht, stets von Leben strotzt. —

Über die Hauptform des Gefühls, das Handgreifliche in der Liebe, habe ich ausführlich schon im ersten Teil dieses Werkes gesprochen (siehe dort S. 246 u. f.). Ich kann mich also hier mit der Anführung einiger weiterer bezeichnenden Beispiele begnügen. Als Erstes ist noch nachzutragen, daß auch die rein religiöse Kunst das Derbhandgreifliche kennt. Sie hat dafür drei Motive gefunden. Das erste und häufigste ist das Eva-Motiv. Eva wird von Adam in irgendeiner zärtlichen Weise betastet, zumeist greift er ihr an den Busen, oder er schmiegt sich irgendwie zärtlich an sie. Eines der klassischsten Dokumente in dieser Richtung ist der herrliche Baldungsche Holzschnitt „Der Sündenfall" (s. Beilage, vgl. auch Bild 53). Das zweite, ähnlich beliebte Motiv ist „Der Tod und das Mädchen". An Stelle Adams tritt der Tod. Das ist der einzige Unterschied. Denn er erlaubt sich die gleichen Handgreiflichkeiten: mitunter ist der Tod sogar noch kühner, indem er den Frauen nicht nur an den Busen, sondern selbst zwischen die Beine greift. Für das letztere gibt es ein ebenso bezeichnendes wie künstlerisch großartiges Beispiel. Nämlich das Bild „Der Tod und das junge Weib" von Nikolaus Manuel, das im Baseler Museum hängt (S. G. E. I, Bild 241) Natürlich verknüpft der Künstler mit derartigen Darstellungen stets irgendeinen moralischen Sinn; auf diese Weise schafft er sich gegenüber der Öffentlichkeit die Rechtfertigung dafür, derartig kühne Handgreiflichkeiten auf den Markt zu bringen. Das dritte Motiv ist „Maria mit dem Jesusknaben", der nach dem Busen seiner schönen Mutter tastet. Selbstverständlich ist auch dies immer eine wohlüberlegte Umschreibung des Künstlers, der sich im Geist in die Rolle des Jesusknaben versetzt fühlt. Ein guter Beleg für diese Lösung ist das Madonnenbild von Morales, das im Prado in Madrid hängt (Bild 55).

53. Adam und Eva.
Holzschnitt von Hans Baldung Grien. 1519

Die in derselben Zeit mit den Symbolen der griechischen Klassizität arbeitenden Künstler erlauben sich begreiflicherweise die gleichen Freiheiten, sie verändern nur die Namen der gegenseitigen Partner. Aus „Adam und Eva" werden „Mars und Venus", aus „Maria und Jesus" werden „Venus und Amor" oder „Venus und Adonis". Zum Beweis vergleiche man die hier vereinigten Bilder „Venus empfängt den Kuß des Mars" aus der Tizianschule (Bild 54), „Mars und Venus" aus der Schule von Fontainebleau (Bild 57), „Venus und Cupido" von Bronzino (Bild 56) und „Mars, Venus und Amor" von Rubens (Bild 51). Das letztgenannte Bild ist besonders kühn, wenn auch der Schleier diskret Hand und Ziel des kleinen verwegenen Amor verdeckt. Es ist natürlich Rubens selbst, der sich in die Rolle des Amor hineingeträumt hat, denn der schaffende Künstler ist gegenüber keiner einzigen Pointe seiner Werke nur

der unbeteiligte Schilderer. Die gleiche Zeit verzichtet übrigens, wie wir bereits wissen, bei solchen Motiven sehr häufig auch auf jede klassische Bemäntelung, d. h.: man nützte allmählich jede gegebene Möglichkeit aus, sich auch künstlerisch derart zu „betätigen". Ein Beispiel dafür ist das Bild eines brescianischen Meisters, das in der Dresdener Staatsgalerie hängt (Bild 52). Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert benützten für diese Zwecke ebenfalls gleichzeitig Christentum, klassische Mythologie und die Realität des Lebens. Aus dem siebzehnten Jahrhundert vergleiche man „Das lustige Paar" von Honthorst (Bild 59) und „Die Gesellschaft mit dem Lautenspieler" von Jan van Bronthorst (Bild 58). Weiter die Bilder „Pan und Syrinx" und „Centaurenkampf", beide von Rubens (Bild 60 u. 61). Um eine günstige Gelegenheit zu haben, Betastungen der holden Weiblichkeit „en masse" darzustellen, wählte man als klassisches Motiv die Darstellung von sogenannten Bacchanalen, als Motiv aus dem täglichen Leben Bauernkirchweihen, öffentliche und private Raufereien zwischen Personen beiderlei Geschlechts und ähnliches. Aus dem achtzehnten Jahrhundert vergleiche man „Die unzüchtigen Alten", ein Susanna-Motiv (Bild 50). Hier mag eingeschaltet sein, daß auch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert das Susanna-Motiv eine häufig benützte Gelegenheit war, in der Liebe mit den Händen zu sprechen. Man vergleiche als Belege hierfür weiter unten Bild 219, 222, 224, 225, 228. An Bildern aus dem täglichen Leben des achtzehnten Jahrhunderts vergleiche man die Liebespaare von Cazes, von Jeremias Wolf, von Boucher, von Moitte und von Caresme (Bild 63—70). An der Häufigkeit der letzteren Motive erkennt man, wie sehr das achtzehnte Jahrhundert in solchen Dingen immer mehr der besonders pikanten Realität der Dinge zustrebt. Das bezeichnendste Beispiel in dieser Richtung und eines der charakteristischsten Dokumente für diese Zeit überhaupt ist der ebenso berühmte wie kostbare Kupferstich „Ich habe ihn!" von Debucourt, mit seinem leicht erkennbaren zynischen Doppelsinn (siehe Beilage). Angesichts solcher Blätter muß man sich immer dessen erinnern, daß derartige Blätter zur Zeit ihres Erscheinens absolut keine verbotenen Früchte waren, sondern daß sich an solchen „Kostbarkeiten" — im Technischen handelt es sich in diesem Blatt tatsächlich um sehr hohe künstlerische Qualität — die damalige gute Gesellschaft ganz ungeniert delektierte.

54. Venus empfängt den Kuß des Mars. Gemälde von Tizian. Schulbild. Staatsgalerie, Wien

55. Madonna. Gemälde von Morales. Prado, Madrid

Im neunzehnten Jahrhundert wurden die Künstler in diesen Dingen zwar nicht naturalistischer — diese Steigerung war nicht mehr möglich —, aber sie wurden nüchterner, also poesieloser in der Behandlung solcher Wunschphantasien. Dieses belegen uns die hier eingefügten Bilder von Rowlandson, Adam, Rops usw. (Bild 71—73). Das ausgehende neunzehnte und das beginnende zwanzigste Jahrhundert hat im allgemeinen in diesen Dingen dieselbe Physiognomie, nur daß neben Jenen, für die das Erotische vergnüglicher Selbstzweck ist, immer häufiger auch Andere auftreten, für die es ein besonders eindringliches Mittel zur Anklage wird, wodurch sich der pikante Sinn ganz von selbst in sein Gegenteil verkehrt. Das gilt z. B. von den groß aufgefaßten Blättern eines George Grosz und eines Michel Fingesten (Bild 83 und 84) . . . .

Es gibt Wunschphantasien, die sich nur malerisch, und solche, die sich nur literarisch gestalten lassen. Die ideale Nacktheit gehört zu denen, die eigentlich nur bildhaft sind. Anders dagegen die bekleidete Nacktheit, sie läßt sich, wie wir gesehen haben, ebenso ausschweifend mit Pinsel und Meißel

56. Venus, Cupido, Torheit und Zeit. Gemälde von Bronzino. Nationalgalerie, London

wie mit Worten auswerten. Das gleiche gilt auch von der Liebe in Aktion. Diese bietet sogar für die literarische Behandlung ein noch viel dankbareres Objekt, denn die hundertfachen Arten von Liebkosungen, die das endlose Programm der Liebe in Aktion aufweist, lassen sich meistens durch Worte viel schwelgerischer und, was für die Phantasie besonders wichtig ist, viel breiter ausmalen als durch die Mittel der objektiven Künste. Auch läßt sich in diesem Fall durch Worte selbst das Kühnste so umschreiben, daß es sogar bis zu einem hohen Grade gesellschaftsfähig bleibt. Daher die unendliche Fülle von literarischen Beispielen, die hier in Frage kommen, und von denen man wirklich nur charakteristische Stichproben geben kann. Trotzdem bleibt soviel übrig, daß auch dieses ausgesiebte Material kaum zu bewältigen ist.

Was die „Handgreiflichkeiten", als die konkreteste Form in der Liebe, betrifft, so kann man sagen, daß zwischen den einzelnen Jahrhunderten kaum ein nennenswerter Unterschied herrscht, nur daß eben

57. Mars und Venus. Gemälde aus der Schule von Fontainebleau. Collection Mr. Bourgeat, Paris

das, was bis herauf ins achtzehnte Jahrhundert offen gesagt werden kann, im neunzehnten Jahrhundert nur im Rahmen der heimlich erscheinenden erotischen Literatur auftritt. Die Renaissance zeichnet sich in allen Ländern, wie immer, so auch in dieser Materie, durch eine urwüchsige naive Derbheit aus. Die folgende Stelle aus dem „Göttlichen Aretin", wo die Hure Nanna ihrem Töchterchen eine Anleitung für den erfolgsichernden Verkehr mit liebestollen Männern gibt, ist für diesen naiv-derben Charakter der Renaissance ein guter Beleg:

„Nanna: Drück' ihm 'nen Kuß auf, mit 'nem kleinen Zungenschlag, und nimm an. Pippa: Das werde ich machen. Nanna: Während er sich dann mit Kuriergeschwindigkeit zu Bette begibt, ziehst du dich ganz sachte aus und murmelst dabei einige Worte zu dir selber, die du noch ab und zu mit einem Seufzer untermischst; auf diese Weise kann er nicht umhin, dich zu fragen, sobald du dich ihm zur Seite legst: „Worüber seufztet Ihr denn, liebe Seele?" Dann presse noch einen Seufzer hervor und

sage: „Euer Gnaden haben mich behext!“ Und mit diesen Worten umschlinge ihn ganz feste und küsse ihn und küsse ihn immerzu, so stark du nur kannst, dann schlag' ein Kreuz, wie wenn du's beim Eintreten ins Zimmer vergessen hättest, und wenn du kein Gebet oder sonst was Ähnliches sagen willst, so bewege ein bißchen die Lippen, damit es so aussieht, als ob du betest wie eine, die das in allen Lebenslagen zu tun gewöhnt ist. Nun wird der Kerl, der in seinem Bett schon auf dich wartete wie einer, der mit einem Wolfshunger sich zu Tische gesetzt hat, ehe noch Brot und Wein aufgetragen sind — nun wird der Kerl, sage ich, mit den Händen dir die Brüste streichen und wird sein Gesicht in sie vergraben, wie wenn er daraus trinken wollte, dann wird er den Bauch tätscheln und so allmählich sich zu deinem Mäuschen herunterarbeiten; und nachdem er es ein bißchen befingert hat, wird er anfangen, dir die Lenden zu betätscheln, und dann kommen die Hinterbäckchen dran, die eigentlich unser Unglück sind, denn sie ziehen unwiderstehlich die Hand an, sag' ich dir; und nachdem er sie ein bißchen beklopft hat, wird er dir sein Knie zwischen die Beine schieben, zu versuchen, ob du dich nicht umdrehst; indessen wird er es dieses erstemal nicht wagen, dich geradezu darum zu bitten. Da bleibe mir aber fest, und sollte er etwa anfangen zu winseln und das Püppchen zu spielen und sonderbare Manieren zeigen, so dreh' dich auf keinen Fall um. Pippa: Und wenn er mir nun Gewalt antut? Nanna: Man tut keiner Gewalt an, Närrin!“

Die Künstler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sind in diesen Dingen durchwegs ähnlich derb, nur freilich weniger naiv. Die berühmtesten unter ihnen, soweit sie in deutscher Sprache schrieben, Hofmannswaldau, Lohenstein, Riederer und Celander seien hierfür genannt und wenigstens mit kurzen Beispielen zitiert. Hofmannswaldau reimt:

„Thyrsis:
Nein, setze dich zu mir hier unter diesen Eichen,
Wo uns die Flora selbst ein buntes Kissen schenkt.

Psyche:
Was nimmst du Kühner vor? Was suchst du zu erschleichen?
Daß unter meinen Rock sich deine Rechte senkt.“

58. Gesellschaft mit dem Lautenspieler.
Ausschnitt. Gemälde von Jan van Bronthorst. Gemäldegalerie, Braunschweig

Daniel Caspar Lohenstein:

„So tilge nun, o Heldin, meine Schmerzen,
Wirf mit dem Flor die leichte Zartheit ab,
Laß meine Hand mit deinem Reichtum scherzen
Und mich entzückt das schöne Tal beziehn,
Da sich im Tau die stummen Lüste kühlen
Und Tag und Nacht mit ihren Farben spielen.“

Johann Christian Riederer:

„Er setzet mich auf seinem Schoße,
Er wünscht bei mir allein zu sein,
Er machet meine Brüste bloße,
Er drücket seine Finger drein,
Er küsset mich, er streichelt, spielt,
Bis daß er weiß nicht wohin fühlt —
Drum, liebe Mutter, sagt, ich bitt,
Was meint, was meint er wohl damit?“

Celander in seinem „Verliebten Studenten“:

„Sein Liebes-Bekäntniß wurde mit der höchsten Vergnügung von ihr angenommen, und die stille Einsamkeit machte, daß Heraldo

59. Das lustige Paar. Gemälde von Gerard van Honthorst. Gemäldegalerie, Kassel

in einer Lauben einige Liebes-Vortheile von ihren Lippen und Alabaster-Brüsten einerndtete. Denn es gehet unter Verliebten so genau nicht ab, daß nicht eine und andere Liebes-Raubereyen vorfallen solten. Wo wollten sonst die entzündeten Hertzen, ihre Flammen sich abkühlen? wann sie solches entzückenden Lippen Nectars, und die aufwallende Schnee Gebürge des Busens entbehren sollten."

Im achtzehnten Jahrhundert kehrt zwar nicht die Naivität zurück, aber die Sprache wird in dieser Zeit schrittweis eleganter und geschmeidiger, sie verliert ihren barocken Stelzencharakter, und zwar vollzieht sich diese Umformung gerade auf dem Wege über die Galanterie. Aus dem Roman „Angola" zitiere ich die beiden folgenden Stellen:

„Angola, der glückliche Angola genoß die größten Entzückungen. Da er gleichsam in einem Strome von Ergötzlichkeiten schwamm, so konnte er nichts thun, als sie küssen und mit aller Macht an sich drücken. Sie überschüttete ihn ihrerseits auch mit Liebkosungen und dachte, daß sie ihm deren nicht genug erweisen konnte. Seine Regungen ermüdeten nicht; er verlohr sich in neuen Verwirrungen. Die Schönheiten, so er im Besitz hatte, schienen ihm jede ein besonderes Opfer zu verdienen; er eilete von neuem auf sie zu, und seine Seele suchte sich mit der ihrigen zu verwirren. Clenire theilete diese Wollustvolle Unordnung mit ihm. Da eins für das andere von Augenblick zu Augenblick immer mehr und mehr eingenommen ward, so konnten sie nicht aufhören, sich davon die stärksten Proben zu geben. Mit einer unglaublichen Geschwindigkeit folgte eine Ergötzlichkeit auf die andre, und sie verließen diesen liebenswürdigen Ort, um sich in Clenirens Wohnhaus zu begeben, da sie dem Prinzen anbot, bis an den Morgen bey ihm zu bleiben. Sie speiseten des Abends mit einander, und nahmen eine so ernsthafte Miene an sich, als dieselbe in Ansehung ihrer Bedienten nöthig war. Nach der Mahlzeit begaben sie sich in ein vortrefliches Cabinet; alles lud sie ein, sich von neuen ihrer Zärtlichkeit zu überlassen. Angola suchte bald die vorige Wollust, und Clenire ergab sich seinen Regungen, wiewohl nach einem schwachen Widerstande, dessen sich eine Frauens-Person, welche ihre Sache verstehet, niemals entbrechen kann. Sie ließ sich nach einem dunkeln Alcoven führen, dahin ihnen die lebhaftesten Ergötzlichkeiten auf dem Fuße nachfolgten. Der Prinz hielt sie in seinen Armen; es zeigte sich ein Ruhebettgen. Hier konnte nichts anders als eine Niederlage erfolgen, und viele Frauens-Personen ergeben sich, die von

60. Pan und Syrinx. Gemälde von P. P. Rubens. Galerie Buckingham-Palast, London

ihrem Falle nicht so gute Gründe anzugeben wissen. Angola wußte sich alles zu Nutzen zu machen; er fand die Reitzungen wieder, welche ihn in dem Bade-Saale verführt hatten. Es war ihm alles erlaubt, weil man hoffte, daß er die Erlaubniß mißbrauchen würde. Er betrog Clenirens Erwartung keineswegs . . ."

„Zobeide war so leicht angekleidet, daß ihre kleinsten Bewegungen einen ziemlichen Theil ihrer Reitzungen entdeckten. Der Prinz, welcher von Liebe ganz berauscht war, legte seine Hand auf einen reitzenden Busen, den man seinen Regungen überließ. Himmel, was für Reitzungen, welch eine Weiße! welche Festigkeit! welche Härte! was für zarte Haut! er unterstand sich bey nahe mit dem Munde darauf zu kommen, und sich an den Reitzungen zu sättigen, die selbst für die Götter gemacht zu seyn schienen. Halten Sie ein, wehrter Prinz, mißbrauchen Sie meine Schwachheit nicht, der Ausbruch meiner Liebe kann nicht machen, daß ich Augenblicklich meiner Tugend entsage."

In dem 1747 anonym in Frankfurt erschienenen deutschen Roman „Die seltsamen Veränderungen des menschlichen Herzens" finden sich zahlreiche Stellen wie diese:

„Die Reitzungen, so sich meinen Augen darstellten, waren zum Gebrauch der Sinnen bestimmet; die meinigen waren bezaubert; ich drückte die Regungen meines Hertzens durch die zärtlichsten Liebkosungen aus, und meine Hände, an statt mit ihrem Putzwerck zu spielen, wie sie Anfangs gethan hatten, fiengen an sich zu verirren, und eine wichtigere Beschäftigung zu suchen. O Himmel! wie unartig seyd Ihr doch, sprach sie, indem sie mich mit solchen Augen ansahe, die nichts weniger als erzürnet waren! wisset Ihr, wohl, daß ich fast Lust hätte, böse zu werden?"

Von dem Dichter Johann Christian Günther, 1695—1723, zitiere ich aus seinem Gedicht „Hochzeitsscherz" die folgenden Zeilen:

„O seltenes Beispiel der glücklichsten Bräute,
Nun ruht dir dein heißes Verlangen zur Seite,
Es labt dich dein Liebstes, es schenkt dir die Gunst
Der weisen Vorsehung die würdigste Brunst.
Es schüttert, es freut sich dein doppeltes Bette,
Als wenn es des Glückes Empfindlichkeit hätte.
Nun liebe den Lieben, nun drück und behalt
Den willigen Sklaven in süßer Gewalt.
Es reizt ihn der Aufruhr der blühenden Lüste,
Der jauchzenden Hügel, der hüpfenden Brüste,
Es zieht ihn der Haare gewaltiges Gold,
In welches die Sonn' ihren Haupt-Schmuck gerollt.
Jetzt schilt er des Tages beschwerliche Länge,
Jetzt wird ihm der Kleider Gefängnis zu enge;
Er dehnt sich, er wartet, er sehnet und schreit:
Ach! komm doch, Du Auge der nächtlichen Zeit!"

Der Raub der Töchter Leukippos

Gemälde von Peter Paul Rubens. Alte Pinakothek, München

61. Centaurenkampf. Gemälde von P. P. Rubens. Prado, Madrid

Der Dichter Günther schwelgt fortwährend in Handgreiflichkeiten. Hier noch ein zweites Beispiel aus einem andern Gedicht:

„Umarmt euch wie der Wein, der Ulm und Pfahl umschlingt,
Küßt, jauchzet, lacht und spielt, verkriecht euch, hüpft und springt,
Laßt Lust und Sehnsucht aus und jagt euch um die Wette
Mit Schenkeln, Mund und Hand durch Lager, Tisch und Bette!"

Das gleiche gilt aber auch von Voltaire. Die folgenden Verse aus der „Pucelle" sind ein Beispiel für zahlreiche ähnliche Stellen in seinen Werken:

„Und nun begann sich seine Hand
Allmählich zu verlieren
Und am Korsettchen Band für Band
Lustzitternd aufzuschnüren;
Und ach, was ward nicht da befühlt,
Beguckt, begriffen und durchwühlt,
Geküßt und lustrevieret.
Das war so voll, das war so rund,
Das war so prall zu drücken,
Und rosenknospensüß dein Mund
Mit Küssen abzupflücken!
Das wallt bald auf, das wallt bald ab,
Drauf gleiten Blick und Hand hinab
Zu schönen Lustgefilden. —"

Aber auch von unserm prächtigen Gottfried August Bürger gilt das gleiche wie von dem Dichter der „Pucelle". Ein kurzer Auszug aus seinem langen Gedicht „Die beiden Liebenden" möge dieses erweisen:

Die Wollust ist sie bei der Nacht,
Die holde Sittsamkeit bei Tage.
Des Morgens, welch ein Malerbild!
Wallt sie hervor in leichtem Kleide,
Noch ungeschnürt und halb verhüllt
Nur in ein Mäntelchen von Seide.
Entringelt auf die Schulter sinkt
Die Hälfte gold'ner Locken nieder.
Wie dann ihr rasches Auge blinkt,
So blinkt das Licht aus Quellen wieder.
Natur und Einfalt helfen ihr
An ihrem kleinen Morgentischchen.
Des Busens und des Hauptes Zier
Sind Ros' und Myrth' in einem Büschchen.
Zu ihren Wangen wurde nie
Ein Pinsel in Karmin getauchet;
Und doch wie Rosen blühen sie,
Von Frühlingsodem angehauchet.
Wenn sie an ihrem Tischchen sitzt,
So werd' ich scherzend hingewinket:

„Komm, schmücke selbst dein Mädchen itzt,
Wie deiner Laun' am besten dünket!"
Und mich beflügelt ihr Gebot,
Sie unvermutet zu umfangen.
Dann schminkt mit hohem Morgenrot
Mein Kuß die jugendlichen Wangen.
Ihr Haar im Nacken reizet mich
Zu hundert kleinen Possenspielen.
Fast nimmermüde läßt es sich
In diesen seid'nen Locken wühlen.
Sie äugelt nach dem Spiegel hin,
Belauschet meine Neckereien;
Sie schilt, daß ich ein Tändler bin,
Und freut sich doch der Tändeleien.
Drauf leg' ich ihr die Schnürbrust an.
Vor Wonne beben mir die Hände.
Das Band zerreißt, so oft es kann,
Damit die Arbeit später ende,
Wie flink bin ich nicht stets bereit,
So liebe Dienste zu verrichten!
Doch flinker noch, zur Abendzeit
Das Werk des Morgens zu vernichten.
Nun schlinget meine kühne Hand —
O Liebe, Liebe, welche Gnade! —
Ein sanft geflammtes Rosenband
Ihr zierlich zwischen Knie und Wade.
Wie mir das Blut zu Herzen stürzt!
Nicht schöner wies sie Atalante,
Da sie ums Jawort, hochgeschürzt,
Mit ihren Freiern wetterannte.
Jetzt wird der Holden bang ums Herz.
Ein Mädchen ist ein banges Wesen.
Sie reichet mir, aus losem Scherz,
Verwirrten Zwirn, ihn aufzulösen.
Zwar findet sie mich ungeschickt,
Doch sucht sie mich nur hinzuleiern.
O List! Indem sie her sich bückt,
Muß sich ihr Busen selbst entschleiern . . .

Nach Voltaire, der die Sprache aus einer Keule zu einem Florett gemacht hatte, greift außerdem immer mehr die raffinierte Zweideutigkeit Platz. Aus dem Roman „Themidor" führe ich als Beleg die folgenden Stellen an:

„Ich zog meine Flöte aus der Tasche; Laurette nahm sie, und da sie sie annehmbar spielt, präludierte sie durch Läufe und spielte uns recht rührende Weisen vor. Rosette nahm dieses Gesellschaftsinstrument und behauptete, daß die Art und Weise, ihm Töne zu entlocken, unanständig sei; sie tadelte die Zungenstöße, und stellte die Forderung auf, daß das weibliche Geschlecht niemals in Gesellschaft eine Flöte anrühren dürfe. Wo sollte die Moral bleiben? Im Grunde liegt Wahrheit darin, zu sagen, daß es gewisse Dinge gibt, von denen eine Frau niemals wissen lassen darf, daß sie sie zu handhaben versteht. Nach diesen Reflexionen über meine Flöte sprach Rosette von ihrem Stand."

62. Neptun und Nymphe.
Kupferstich von Goltzius. 17. Jahrhundert

„Wir begannen unser Spiel mit jenen Mutwilligkeiten und Belustigungen, die nur den äußern Rand der Wollust zum Knospen bringen, die einen mit tausend köstlichen Bewegungen durchschüttern, deren jede einem ankündigt, daß man sich nicht dabei verweilen soll. Diese Welt ist nur eine Pilgerschaft; man muß seine Vorräte bis ans Ende der Fahrt dauern lassen. Wir hatten uns das Wort gegeben, uns für die Nacht aufzuheben; aber ohne daran zu denken, machten wir Anleihen bei der Zukunft. Sie führte mich von Lust zu Lust und streute Blüten über die Wege des Schlosses, in dem ich diesmal ehrenvoll aufgenommen ward."

„Ich blieb mit Rosette allein: sie sind sehr beschäftigt, sagte sie zu mir, und wir, lieber Rat, sollen wir im Müßiggang verharren,

63. Das Liebespaar. Französischer Kupferstich nach einem Gemälde von Cazes

64. Das Liebespaar. Kupferstich von Jeremias Wolf

der doch die Mutter aller Laster ist? Sie stand auf und setzte sich mir auf die Knie; nahm mein Gesicht in ihre beiden Hände, umarmte mich leicht und raubte mir Küsse vom Munde. Wie sehr setzte sie mich mit diesen Berührungen in Flammen. Das Feuer durchdrang mich überall. Nach den Freuden, die wir bei ihr genossen, schien sie überrascht. Ihr erster Gedanke war, es zu nützen. Noch eine Blume? sagte sie und rührte sie voll Sinnlichkeit an; ich glaubte schon alles abgepflückt zu haben. Wie frisch sie ist — ich will sie mir anstecken! Das tat sie denn auch, und die Blume, die gleichsam bezaubert war, sich so wohlbehaust zu finden, bereitete sich schon darauf vor, sie mit ihren Schätzen zu überschütten. Schon hatte ihr die Schöne von den Ihrigen mitgeteilt. Da machte Rosette, aus Sparsamkeit, einen Schritt rückwärts, und sagte mir, sie reserviere mir für die Nacht ein Geschenk, das sie mir machen wolle; sie gab mir mein Bukett wieder und ermahnte mich, es bis dahin recht zu bewahren. Wir setzten uns wieder zu Tische, und als wir die Liköre getrunken, bestiegen wir zusammen den Wagen, um uns zur Ruhe zu begeben."

Für die höchste Steigerung in der Richtung des raffinierten Genusses, verbunden mit der Eleganz der Sprache, ist die kleine Erzählung „Das Mädchen in dem Porzellanturm" ein Beispiel. Der Verfasser H. de Régnier offenbart uns in dieser Erzählung in der konzentriertesten Fassung seine nach immer neuen Sensationen der Vorlust gierende Wunschphantasie:

„In der Mitte des kleinen Gemaches auf einer Bambusmatte und zwischen vielen bunten, gestickten Kissen ruhte die göttliche Tung-Schang. Sie trug ein Kleid von roter und grüner Seide, das halb geöffnet war und ihren Körper sehen ließ. Sie winkte mich neben sich. In einem Nu streifte sie ihr Kleid und die gestickten Hosen ab und lag nackt. Sie hielt sich die Augen zu. Ich erriet den Wunsch des schönen Mädchens und tat, was sie von mir verlangte. Ich war überrascht. Der Dienst dieser Göttin barg geheime Wonnen, die in den grünen Häusern der Mädchen von Welt und in den zärtlichen Boudoirs der kleinen Marquisen unbekannt waren. Die Tochter des Himmels offenbarte mir wahrhaft himmlische Gaben. Durch ihre Geschmeidigkeit und Beweglichkeit setzte sie mich in Erstaunen. Ihr kleiner, gelber Körper wand sich und glitt unter meinen Armen. Ihre Brüste waren wie zwei warme Zitronen. Sie duftete wie nach Ingwer, nach Tee und nach Vanille und nach jenem würzigen Duft, der in alten lackierten Kästen haftet. Ihre Augen lachten in ihrem glatten Gesicht, das köstlich geschminkt war und aussah wie zarte Emaille und die Farbe eines milchweißen Eiszapfens hatte. Ihre Lippen waren, wie wenn sie mit Drachenblut gefärbt wären, und weich wie eine Pflaumenblüte. Ihren Zähnen, die von der Farbe des frischgefallenen Schnees waren und wie Perlen glänzten, entrangen sich mitunter rauhe Laute, die ich nicht verstand. Ihr Schoß war anbetungswürdig und hatte die Süße der Frucht des Mandelbeerbaumes. Von seinen verborgenen Schätzen etwas zu verraten, wäre Sakrileg. Auch dem Geographen der Liebe ist es nicht erlaubt, alles zu berichten. Sie glich einem jungen, störrischen und verstohlenen Tier. Ich fand sie reizend, lüstern und sehr erfahren. An deliziösen Künsten übertraf sie weit die gelehrigsten Schülerinnen der Hohenpriesterin der Liebe, der Gourdan. Mit der Zauberkraft der indischen Heiligen ließ sie aus dem Nichts ein kleines Bäumchen schwellend in die Höhe schießen. Mit zarter Hand und durch den balsamischen Hauch ihres Mundes erweckte sie die welke Blume zu neuem Leben. Eine zarte Knospe blühte auf. Sie stülpte ihr kleines rotes Seidenpantöffelchen darüber und wies es mir mit köstlichem Tau gefüllt. Dabei lachte sie, daß ihr Leib sich rückwärts bog und Du ihr Gesicht mit einer Hand hättest umspannen können, wie mein chinesischer Diener sagt.

65. Liebespaar. Französischer Kupferstich um 1720

66. Liebespaar. Aquarell von Boucher

Zwischen den Umarmungen zog sie aus ihrem Haar eine von den langen Nadeln mit den blitzenden Köpfen und pickte mir damit lachend in die Backe. Mit zärtlichem Biß zog sie aus meinen Augenbrauen längere Härchen heraus und küßte und biß mich dann plötzlich wie toll, überallhin. Ich atmete glückhaft den schwülen Duft der vielen entblätterten Rosen, die in großen bronzenen Schalen lagen, und auf dem spitzen Dach des Porzellanturmes draußen im Mondenschein hörte ich das Geklingel der luftigen Glöckchen im silbernen Winde."

In diesem Stil schließt die Galanterie des achtzehnten Jahrhunderts ab. Die Biedermeierei, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ganz Europa beherrschte, ist züchtig — aber nur in der Vorderstube. Im Hinterstübchen schwelgt man in denselben galanten Vergnüglichkeiten. Also reimen die Dichter ebenso: im Stoff harmlos, aber in der Form ziemlich pikant. Hier nur ein einziges Pröbchen aus dem „Beängstigten Kammermädchen" von dem Wiener Ratschky:

„Pfui, Junker! Seyn Sie doch bescheiden! . . .
Nur klug! . . . Ich kann das Ding nicht leiden . . .
Sie reißen mir ja das Gewand
Vom Leibe . . . Fort da mit der Hand! . . .
So hilft denn gar nichts? . . . Je! Ich glaube,
Sie sind besessen. . . Ey, potz Blitz!
So schonen Sie doch meine Haube! . . .
Nur nicht so kindisch, Junker Fritz!
O Himmel, hilf mir aus dem Zimmer! . . .
Nur, nur gemach! . . . Sie werden immer
Verwägner. . . Wird kein Ende seyn? . . .
Bey meiner Treu'! Ich werde schrey'n. . .
So hören Sie doch auf zu küssen! . . .
Zum Plunder! Ist denn keine Ruh'? . . .
Ich möchte fluchen. . . Ey, so schließen
Sie wenigstens die Thüre zu!"

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts setzt endlich die moderne Sinnlichkeit ein. Die Dichter sind in ihren Zärtlichkeiten immer weniger tändelnd. Ihre Sprache wird wie die Zeit blutvoller und zugleich realistischer. Diese beiden Eigenschaften werden hinfort die Dominante. Ein ganz bezeichnender Beleg ist das Gedicht „Ouvre" aus der 1883 erschienenen Sammlung „La Légende des Sexes" von Le Sire de Chambley:

„Ouvre les yeux, reveille-toi;
Ouvre l'oreille, ouvre ta porte:
C'est l'Amour qui sonne et c'est moi
Qui te l'apporte.

Ouvre la fenêtre à tes seins;
Ouvre ton corsage de soie;
Ouvre ta robe sur tes reins:
Ouvre qu'on voie!

Ouvre à mon coeur ton coeur trop plein:
J'irai les boire sur ta bouche!
Ouvre ta chemise de lin:
Ouvre qu'on touche!

Ouvre les plis de tes rideaux;
Ouvre ton lit que je t'y traine:
Il va s'échauffer sous ton dos.
Ouvre l'arène.

67. Die Neuvermählten. Französischer Kupferstich von Moitte

Ouvre tes bras pour m'enlacer;
Ouvre tes seins que je m'y pose;
Ouvre aux fureurs de mon baiser
Ta lèvre rose!

Ouvre tes jambes; prends mes flancs
Dans ces rondeurs blanches et lisses;

Ouvre tes deux genoux tremblants . . .
Ouvre tes cuisses!

Ouvre tout ce qu'on peut ouvrir:
Dans les chauds trésors de ton ventre
J'inonderai sans me tarir
L'abîme, où j'entre."

68. Die Überraschung.
Illustration zu Voltaires „La Pucelle"

In die gleiche Kategorie gehören die sämtlichen Gedichte Paul Verlaines. Ich zitiere das hierher passende „Billett an Lili".

„Meine hübsche kleine Freundin,
Ach, wie reizend, daß du kommst,
Daß du zärtlich mich besuchst.
O, dies unerhörte Schwelgen
In den großen und den kleinen Küssen,
Meinem Riesenhunger angemessen!
Ist der deine auch so unersättlich?
Girrend werd' ich deine Lippen küssen:
Alle. Dies ist meine süße Zwischenspeise.
Und das Handspiel, das ich dabei übe,
Wie bei vielen mir gewohnten Dingen,
Ist ergötzlich und erbaulich.
Deine hübschen Finger werden
Meinen blonden Bart durchwühlen,
Während ich den deinen kose.
Und auf deinem Lilienhalse
Will ich rote Rosen blühen lassen
Durch den Glutbiß meines Mundes.
Lustanreizend werden meine Arme
Sich um alle hübschen Sachen legen.
Unter deiner Taille, und noch tiefer
Werden meine Hände, scherzhaft kämpfend
Mit dem schlechtgespielten Zorn der deinen,
Zärtlich streicheln deine schönen stolzen Lenden,
Mit der ganzen Macht, die mir zu eigen,
Wird dich meine Kraft dann heiß bedrängen,
Einlaß fordernd poch ich an. Und du sprichst:
Herein!"

Wie die Poesie, so die Prosa, d. h. hier wird noch häufiger das letzte Wort ausgesprochen, und die Detailmalerei geht schrankenlos in die Breite. In dem Roman „Agnes und Christine" ist die folgende Schilderung noch eine der knappsten:

„Also, mein lieber Ernst, was würden Sie von einem kleinen Aufenthalt in meinem Reiche denken?" „Daß ich mich hier als Glücklichster der Sterblichen fühlen werde!" Und um zu beweisen, daß ich ohnedies schon halb die Besinnung verloren hatte, unterstützte ich meine Worte durch zärtliche Küsse auf die schönen Brüste, deren Umrisse ich bemerkte. Die junge Frau machte zwar eine abwehrende Bewegung, aber so sanft, daß ich klar erkannte, ich dürfe kühner werden. Sonja saß auf meinen Knien und beunruhigte sich nur sehr wenig über das Kommen und Gehen meiner Hände. Da die Schleifen ihres Mieders mir im Wege waren, löste ich sie, und ein Hemd aus feinster Seide kam zum Vorschein. Eine einzige Spange schloß die Miniatur von einem Korsett, und ich ließ die Agraffe aufspringen. Aber dann! Mein ganzes Wesen bebt bei der Erinnerung . . . ich ließ meine Hand um den schlanken, aber wohlgerundeten Leib gleiten, dessen Nerven ich unter dem Eindrucke intensiver Leidenschaft sich spannen fühlte. „Angebetete Sonja," flüsterte ich, „ich sehe dich zum ersten Male, aber ich liebe dich!"

Das zwanzigste Jahrhundert bedeutet nur eine Weiterentwicklung auf derselben Linie, denn es beruht ja immer noch auf der gleichen, nur eben noch konzentrierteren wirtschaftlichen Basis. Die 1921 erschienenen „Erotischen Briefe" von T. Ost bestehen ausschließlich aus Schilderungen in der Art der folgenden:

„Nun lege Dich auf das Sofa nieder, laß Dich liebkosen und küssen. Mit Küssen beginnt das Lieben, es ist die Einleitung zum Spiele der Lust. Sprich nicht, Rose, bewege Deinen Körper nicht, bleib reglos liegen. Ich lege mich auf Deinen spitzenbedeckten Leib und küsse. Ganz leise, schmeichlerisch, feuchtbegehrlich. Unsere Zungen sind zwei Geliebte, die sich zärtlich umschlingen, während unsere Lippen sich immer fester aufeinander pressen. Bleib ruhig liegen, Rose, genieße ganz den Reiz dieses Küssens,

69. Französischer Kupferstich von Moitte

das die Begierde aufstachelt und aus ihrer dunklen Höhle hervorlockt. Bis sie herausspringt, ein verletzter, wildwütiger Tiger, der uns vernichten will. Bis das Temperament glüht und die Lava herausspritzt aus dem Vesuv meiner Liebe. Du wirst unruhig, Rose, Du stöhnst leise. Sind es meine Worte, die Dich erregen, Dich erzittern lassen? Soll ich mit Sprechen aufhören, Dich nur weiterküssen? Nein, sprichst Du, das Vorspiel soll ich abbrechen. Das Lustspiel soll beginnen. Dein Wille ist mir Befehl. Mit diesem letzten wahnsinnigen Kusse schließt die Ouvertüre."

Das Vorstehende sind knapp zwei Dutzend verschiedene Zitate. Ich wiederhole: Es sind nur Stichproben aus einer unermeßlichen, nie auszuschöpfenden Fülle.

*

Der Kuß. In der Liebe sind, wie ich oben schon sagte, alle Sinne in Aktion. Die Lippen und die Zunge aber sind es in doppelter Weise: physisch und zugleich geistig, d. h. also durch Küsse und durch die Sprache. In diesem Abschnitt dreht es sich nur um die ersteren.

Da ich im ersten Teil keinerlei bildliche Kußdarstellungen gegeben habe, so hole ich dies nach und vereinige hier einige ganz besonders charakteristische Beispiele. Der Kuß ist im Leben naturgemäß

## Prélude de Nina

Französischer Kupferstich von Chaponnier nach einem Gemälde von Louis Boilly. Um 1780

70. Der zudringliche Liebhaber.
Französischer Kupferstich nach einem Bilde von Caresme

ebenso häufig mit anderen Formen der Zärtlichkeitsbezeugung verknüpft, deshalb muß ich auch einige Bilder heranziehen, die bereits im vorigen Abschnitt erwähnt werden mußten. Es sind dies die schönen Bilder „Venus empfängt den Kuß des Mars" (Bild 54), „Venus und Cupido" von Bronzino (Bild 56), „Mars und Venus" (Bild 57) und „Das Liebespaar" von Boucher (Bild 66). Alle diese Bilder kommen sowohl für diesen als auch für den vorhergehenden Abschnitt in Frage. Als weitere wichtige Kußdarstellungen, bei denen die Hauptpointe im Kuß besteht, gebe ich wieder: Das Aquarell von A. Guillaume „Die günstige Gelegenheit" (Bild 80), die edle Marmorplastik „Eros" von Aigner (Bild 78) und das leidenschaftdurchwühlte Gemälde „Die Braut von Corinth" von Gabriel Max (Bild 81). Aus dem achtzehnten Jahrhundert führe ich „La Prélude de Nina" von Louis de Boilly vor, das nicht mit Unrecht als eine der köstlichsten Kußdarstellungen jener Epoche gilt (s. Beilage).

Daß es sich in zahlreichen Kußbildern nicht bloß um die Darstellung des Kusses als solchen handelt, sondern, wie ich bereits im ersten Teil (s. dort S. 280) ausgeführt habe, um die Gestaltung des gemeinsam erreichten Orgasmus, wird außerdem durch die meisten der eben zitierten Bilder überzeugend erwiesen. Für den betreffenden Künstler ist der Kuß dann nur die Form, in der er das völlige Aufgelöstsein zweier Liebenden im gemeinsam erlebten Orgasmus, also die ewige männliche Wunschphantasie, darstellt. Im besonderen verweise ich auf die Venus der Tizianschule (Bild 54), auf die Aignersche Plastik und auf das Bild von Gabriel Max.

Die häufigsten und klassischen Kußmotive sind „Mars und Venus" und „Salome". Da Salome aber stets das abgeschlagene Haupt des Johannes küßt, so gehört dieses Motiv schon viel mehr in die

71. Der lüsterne Alte.
Farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson. Um 1795

Rubrik des Sadismus, wo ich auch auf diesen Stoff zurückkommen werde. In der neuesten Zeit, in der der Realismus fast restlos triumphiert, wird der Kuß immer häufiger ohne jede symbolische Umkleidung dargestellt. Ein Beispiel ist das bereits genannte Bild „Die günstige Gelegenheit" von Guillaume.

Als ganz besonders charakteristisch möchte ich hier noch erwähnen, daß man in den direkt erotischen Darstellungen, die stark ans Pornographische grenzen, zwar in der Literatur dem Kuß sehr häufig begegnet, nicht aber in den zeichnenden Künsten. Diese relative Seltenheit erklärt sich vollkommen aus den seelischen Elementen, die mit dem Kuß verknüpft sind (vergl. I. Teil, S. 244). Eine Ausnahme macht nur die Darstellung des Cunnilingus, der bildlich ganz außerordentlich viele Künstler lockt. Ich nenne von bekannteren nur: Goya, Monnier, Gavarni, Rops, Lossow und Kaulbach ....

Da ich im ersten Teil (S. 280 u. flg.) bereits eine Anzahl literarischer Beispiele gegeben habe, in denen der Kuß das Hauptmotiv darstellt, so beschränke ich mich hier in meinen Nachträgen auf einiges Wenige in dieser Richtung. Natürlich kann es sich dabei nur um Beispiele handeln, in denen das seelische Element vollständig ignoriert ist. Als erstes zitiere ich ein Epigramm von dem lebenstrotzenden Clément Marot. Er dichtet eine schöne Dame, von der er geküßt sein will, mit folgenden Versen an:

„Wie reizt ihr mich zu tollen Küssen,
Korallenlippen! — O, ihr müßt
Von vielen Zärtlichkeiten wissen!
Erzählt: Wie ist es, wenn ihr küßt?
Sagt — wenn's euch nicht zuwider ist —
Darf dies mein Herz vor euch zerfließen,
Wie wenn es Wachs im Feuer sei?
Haßt ihr mich, laßt die Lust mich büßen,
Doch ihr seid da, um zu genießen!
Sagt nein! Allein — küßt mich dabei!"

Der Barockdichter Daniel Hoppe reimt etwas weniger elegant, aber um so „handgreiflicher":

„Und schmeckt das Mäulchen noch so süße,
Die Bitterkeit folgt gleichwohl nach,
Das stille Gift verbuhlter Küsse
Senkt das Gemüt in Ungemach.
Je mehr man an der Liebsten leckt,
Je mehr wird man in Brand gesteckt."

Das gleiche gilt von Hofmannswaldau:

„Was zürnst du, Florida, so ohne Maß und Ziel,
Daß meine Zunge hat die Grenzen übergangen?
Die Schuld ist nicht zu groß, und tat sie dir zu viel,
Wie hast du sie dann nicht, wie sie's verdient, gefangen?
Doch daß dir kundbar sei, warum ich es getan,
Daß ich die Zunge dir ließ Schlund und Gaumen lecken?
Ich dachte, weil sie mehr, als billig, plaudern kann.
Sie möchte sonst aus Neid mein Liebesspiel entdecken."

In den Gedichten und Prosaschilderungen der neueren Zeit sind in den meisten Fällen nur sprachliche Unterschiede gegen früher festzustellen. Man höre Verlaine:

„Ich liebe Euren Mund und seine anmutigen Spiele,
Die der Zunge und der Lippen und die der Zähne,
Die unsere Zunge benagen und mitunter noch Reizenderes tun:
Eine Liebkosung, köstlicher noch als das Entströmen der weißen Träne.
Eure Brüste, Doppelberge der Hoffart und Unzucht,
Zwischen denen so oft meine männliche Wonne sich reckt."

Oder auch die folgenden Verse von Theodor Suse:

„Ich küsse die schwellenden Lippen,
Ich küsse den taufeuchten Kuß;
Sie glauben am Kelche zu nippen
Und taumeln berauscht vom Genuß;

In umschlingenden Armen finden
Sie des Lebens seligste Höh,
Und die zuckenden Glieder sich winden
In tödlichem Weh."

In gleicher Weise lebt sich die Wunschphantasie in Prosa aus. Der Dichter von „Agnes und Christine" schwelgt:

„Erich stieß einen erstickten Schrei aus, stürzte sich auf ihren erregten Busen, der seine Hülle hob, riß die Knöpfe der Bluse auf und heftete seine Lippen auf die lieblichen Rundungen, die sich ihm entschleierten ohne die falsche Scham derer, die nicht genug zu lieben verstehen. Erstickte Seufzer, die Schreien ähnlich waren, entrangen sich der Brust Agnes, deren Schweigen tausendfach beredter war, als es die feurigsten Worte hätten sein können."

Ganz anders erfüllt sich dieser Prozeß bei Maupassant. Dieser große Geist ist nicht nur erotischer Schwelger; er analysiert stets die betreffenden Sehnsüchte und er dringt zugleich und immer in wenigen Zeilen bis zu den Wurzeln der Dinge vor. Man lese zum Beweis die folgende Kußschilderung in dem Roman „Ein Leben":

„Und plötzlich legte Julien seine beiden Hände auf die Schultern seiner Frau und gab ihr mit vollen Lippen einen so stürmischen, so tiefen Kuß, wie sie ihn noch niemals empfangen hatte. Er drang in sie ein, dieser Kuß, er durchlief ihre Adern und ihr Mark; und sie empfand eine solche unsägliche Erregung, daß sie wie von Sinnen Julien mit beiden Armen zurückstieß und beinahe umgefallen wäre."

Das ist tiefstes Erfühlen, es ist aber zugleich auch stärkstes Ersehnen; von diesem ist es inspiriert.

*

Der Tanz. Das physiologische Wesen des Geschlechtsaktes ist rhythmische Bewegung, gepaart mit innigster Vereinigung zweier Liebender. Der Tanz ist nichts anderes als die symbolisierte und stili-

72. Die Hochzeitsreise: Erfüllter Traum. Englischer Kupferstich 1804

sierte Andeutung dieser mechanischen Form der Liebeserfüllung. Er ist Rhythmus der Bewegung und er ist die größtmögliche Verschmelzung und Hingabe zweier oder mehrerer Menschen aneinander, die das jeweilige allgemeine Empfinden in der Öffentlichkeit zuläßt. Das gilt von den modernen Tänzen nicht weniger als von den Urformen der Tänze der wilden Völkerschaften. Ja, man kann sogar sagen, daß gerade der moderne Tanz in zahlreichen Kombinationen so unzweideutig erotisch ist, wie die obszönsten Tänze der Wilden, die bewußt gar nichts anderes sein wollen. Die modernen Tänze sind nur in demselben Maße raffinierter, wie das geschlechtliche Erleben heute in seinen Formen vielfach ebenfalls raffinierter ist als zu den Zeiten und bei den Völkergruppen einer noch unentwickelten Kultur. Weil der Tanz in allen seinen Formen nichts anderes ist als gegenseitige Werbung, Verführung und schließliche Hingabe, also der symbolisierte Ablauf des Geschlechtsaktes in seinen mannigfachen Variationen, so ist es nur folgerichtig, daß zahlreiche Männer und Frauen schon beim Tanzen den höchsten Lustgipfel erreichen, d. h. direkt zum Orgasmus gelangen. Alle Tanzenden erleben beim Tanzen zum mindesten dessen Vorfreuden. Dieser Umstand ist es, der den Tanz ebenfalls zu einem Bestandteil der Vorlust macht. Und darum rubriziert er auch in dieses Kapitel. Der Tanz ist sogar eines der wichtigsten Gebiete der Vorlust. Er ist nämlich nicht nur eines der vergnüglichsten, sondern zugleich das am leichtesten zugängliche. Er ist die gesellschaftlich sanktionierte Form der Vorlust; er gestattet ganz öffentlich, das zu tun, was sonst nur heimlich geschehen darf. Zwei Menschen dürfen sich öffentlich auf das engste umschlingen und sie dürfen sich dabei in einer Weise aufführen, daß sie beide sehr nahe an die Grenze des höchsten erotischen Erlebens herankommen. Vielfach überschreiten sie sogar, wie schon gesagt, diese Grenze und erklimmen direkt den höchsten Lustgipfel.

Diese tieferen, nur notdürftig verschleierten Zusammenhänge, die nur vom Blinden und vom absichtlich Nicht-sehen-wollenden mißverstanden werden können, sind das letzte Geheimnis der zu allen Zeiten so ungeheuer großen Rolle des Tanzes im gesellschaftlichen Sein der Menschen. Sie sind weiter die Ursache davon, daß die Hirne der Menschen so unerschöpflich sind in der Konstruktion immer neuer Tanzformen. Der fanatische Kultus, der dem Tanz in ungezählten Fällen zuteil wird, hat freilich noch eine zweite sehr wichtige Ursache; diese besteht in den unerschöpflichen Möglichkeiten, die er dem pluralistischen Sehnen bietet. Auf diesen Umstand, der wahrscheinlich das wichtigste Triebelement aller Tanzbegeisterung darstellt, werde ich jedoch erst in einem späteren Kapitel (Die Orgie) eingehender zu sprechen kommen.

73. Bäuerlicher Flirt. Aquarell von Adam

Mit der Aufdeckung dieser Zusammenhänge ist auch der Schlüssel dafür geliefert, warum sich der Tanz im künstlerischen Bilde und in der Literatur in so umfangreichem Maße widerspiegelt. Wie immer, so kann man auch hier freilich umgekehrt folgern. Man kann nämlich auch so sagen: Die Art, wie alle künstlerischen Gestalter den Tanz auffassen, erweist auf das augenfälligste, daß der Vorlustcharakter des Tanzes dessen Hauptwesen ausmacht, daß darin seine zwingende, seine alle Welt faszinierende Gewalt besteht. Denn wenn die Kunst, sei es mit dem Stift, dem Pinsel, dem Meißel oder mit dem poetisch geformten Wort, den Tanz verkörpert, so ist es ihr stets und sehr oft einzig um dieses spezifische Wesen des Tanzes zu tun. Was der Maler, der Bildhauer und der

74. Öffentlicher Ball. Englische Karikatur von J. R. Cruikshank. 1819

75.

Dichter im Tanze gestalten, sind stets die besonders hell strahlenden Feste der erotischen Vorlust.

Da ich, wie schon gesagt, weiter unten nochmals auf den Tanz zu sprechen kommen werde und es sich auch erst dort um die für unsere Zwecke bezeichnendsten Belege handelt, so begnüge ich mich hier mit einigen allgemeinen Hinweisen. Wenn man von den allerfrühesten und zugleich edelsten Tanzbildern, die es gibt, nämlich den griechischen, absieht, dann sind als frühe und charakteristische Tanzbilder unseres mitteleuropäischen Kulturkreises in erster Linie die Werke eines Altdorfers, eines Beham und vor allem die ganz köstlichen Bauerntanzbilder eines Peter Breughel und die eines Rubens zu nennen. An diese reihen sich die im Stoffe gleichartigen Bilder eines Ostade und eines Teniers. Es ist selbstverständlich gar nicht unwesentlich, daß alle diese Künstler und noch viele außer ihnen mit ganz besonderer Vorliebe immer den tanzenden Bauern dargestellt haben; jedenfalls taten sie dies stets viel leidenschaftlicher und mit einer viel größeren Verve, als wenn sie die Gesellschaftstänze des Bürgers und des Adels zum bildlichen Vorwurf nahmen. Dieses Bevorzugen des Bauern im Tanzbilde hat sowohl eine klassenmäßige als auch eine physiopsychologische Wurzel. Der Bauer war für den Städter von damals, also auch für den Künstler, in erster Linie ein Objekt des Spottes. Auf diese Weise vollzog man die eigene Höherstellung. Der Städter schaute verächtlich auf den Bauern als auf ein niedereres Wesen herab. Er hielt sich über diesen erhaben vermöge seiner feineren gesellschaftlichen Manieren. Er nennt den Bauern roh, grob, derb, ungeschlacht und er demonstriert dies in erster Linie an dessen Formen im Genießen, zu dem neben wüstem Essen und Trinken ein ebenso wüstes Festefeiern gehört, das stets im Tanze seinen Gipfel erlebt. Dieses Ungeschlachte aber ist es, was die städtische Kunst, wie gesagt, mit Vorliebe gestaltete, wenn sie den Bauern in ihren Stoffkreis aufnahm. Auf diese Weise distanzierte sie sich von ihm und erhöhte sich selbst indirekt. Dies ist die klassenmäßige Einstellung. Ebenso wichtig ist der zweite Umstand, der psychophysiologische. Die Gestaltung des Ungeschlachten im bäuerlichen Gebahren gestattete es dem Künstler andererseits in der denkbar bequemsten und ihn selbst nicht kompromittierenden Weise die erotische Wesenheit der Dinge so grell wie möglich auf die Bühne zu stellen. Weil es sich aber in alledem in Wahrheit um gar nichts anderes drehte als auch um die eigene Wesenheit, die nur bei ihm, dem „Gebildeten", kraft der engenden Schranken seiner Klassenmoral nicht so ungehemmt sich austoben durfte, so war der Bauer als Motiv nur der Firmenträger, der es dem Künstler ermöglichte, seinen eigenen Triebinhalt in einer Weise auszuleben, wie er ihn letzten Endes selbst hätte ausleben mögen. Das ist die zweite, die ebenso wichtige psychophysiologische Wurzel. Kurz zusammengefaßt: Durch die künstlerische Ausbeutung des Ungeschlachten im bäuerlichen Wesen erreicht der Künstler sowohl für sich als auch für die Beschauer seiner Bilder die beiden wichtigsten Ziele der individuellen Selbsterhaltung: durch Erniedrigung des andern erhöht er sich selbst, und durch Kennzeichnung von dessen rohen Manieren vermag er gleichzeitig dem eigenen Sexus in weitgehendem Maße Genüge zu tun. Hier mag eingeschaltet sein, daß dieser klassenmäßige und psychophysiologische

75. u. 76. Zwei Titelblätter von Félicien Rops

*17.* Cancan. Aquarell von Constantin Guys. 1860

Zusammenhang unbedingt auch eine der Hauptursachen ist, warum besonders im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert der Bauer eine so große Rolle in der Kunst spielt. Auf seine Kosten konnte man auch noch andere Teile der eigenen Triebmenagerie ins Freie lassen, die der Kulturmensch zwar zu allen Zeiten ebenfalls in sich birgt, die öffentlich „merken zu lassen" ihm aber seine gesellschaftliche Situation verbietet.

Nachdem der Bauer infolge der allmählich sich ändernden gesellschaftlichen Struktur als Spottobjekt aus der Kunst verschwunden war, hatten es die Künstler in vielen Dingen nicht mehr so bequem, die eigene Triebwelt ungehemmt auszuleben. Andererseits hätten freilich die robusten bäuerlichen Manieren auch nicht mehr zu dem gesteigerten Raffinement in Liebessachen gepaßt. Die feineren Pikanterien der Werbung, die immer mehr die Hirne füllten und die Phantasie irritierten, und die sich tänzerisch im aristokratischen Menuett ausprägten, verlangten auch dementsprechende elegantere künstlerische Prägungen. Diese entstanden in den Tanzbildern der Tiepolo, Watteau, Cariot, Chardin, Saint Aubin, usw. Natürlich bildet auch in den Werken dieser Künstler der Vorlustcharakter des Tanzes die Dominante, nur eben in einer delikateren Form. Da man jedoch auf die Überschreitung der gesellschaftlich ge-

statteten Delikatessen natürlich niemals völlig verzichten wollte, so griff man auch in dieser Zeit wieder auf den Bauern zurück. Nur in einer etwas anderen Weise als früher. Man maskierte sich selbst als Bauer. Als solcher konnte man sowohl im Leben als auch in der Kunst alle jene erotischen Seitensprünge riskieren, die dem Herrn Marquis oder Chorherrn solange verboten sind, wie er die Eskarpins, das Vorrecht seiner Herrscherstellung, trägt.

Als es die gesellschaftliche Umwandlung im neunzehnten Jahrhundert schließlich gestattete, sich beim festlichen Genießen immer ausgelassener zu gebärden, und wenn nicht der Gesamtheit, so doch den Randgebieten der bürgerlichen Gesellschaft, z. B. den Bohêmiens, da unterließen es die Künstler keinen Tag, diese günstige Chance zum Ausleben ihrer Sehnsüchte zu nützen. Belege hierfür sind die unzähligen Tanzbilder des neunzehnten Jahrhunderts, angefangen von denen eines Gavarni, Vernier und Linder, bis herauf zu denen eines Chéret, Reznicek usw. Und alle diese viele Hunderte von Tanzdarstellungen beweisen nur eines: die seligen Wonnen der Vorlust, die der Tanzende zu erleben vermag. Das gleiche erweisen natürlich auch die Werke der Großen dieser Zeit. Es ändert sich rein gar nichts am Inhalt, sondern einzig am künstlerischen Gewicht, wenn man statt der Namen Gavarni, Vernier, Reznicek usw. die Namen eines Carpeaux, des Schöpfers der herrlichen Tanzgruppen vor der Pariser Oper, eines Degas, des Beherrschers des Ballettbildes, eines Rodin, des kühnsten Tanzerotikers, eines Max Slevogt, des silberzarten Poeten des Tanzes, eines Georg Kolbe, des ewig in Tanzbildern träumenden Berliner Plastikers, setzt. Alles, was diese Künstler in solchen Werken geschaffen haben, ist hymnisch geformte Vorlustseligkeit.

In der Literatur tritt das erotische Grundgesetz des Tanzes besonders klar in Erscheinung. Und zwar stets klarer als in den zahlreichen bildlichen Darstellungen des Tanzes. Diese lassen nur in der karikaturistischen Form, oder wenn sie das ekstatische Wesen des Tanzes darstellen, das erotische Wesen des Tanzes sofort erkennen. Anders beim Wort. Wenn man in dichterisch gesteigerter Form von einer Sache spricht, so wird auf diese Weise eben immer deren innerstes Wesen herauskristallisiert. Wo dieses nur aus Erotik besteht, erfolgt durch das Wort immer eine Entlarvung. Ich begnüge mich als Beleg mit einigen wenigen Beispielen. Als erstes verweise ich auf die folgenden acht Zeilen aus Goethes entzückendem Gedicht „Christel“:

Und wenn ich sie denn fassen darf
Im lust'gen deutschen Tanz,
Das geht herum, das geht so scharf,
Da fühl' ich mich so ganz!
Und wenn's ihr taumlig wird und warm,
Da wieg' ich sie sogleich
An meiner Brust, in meinem Arm,
's ist mir ein Königreich!

78. Eros. Marmorplastik von R. Aigner

Wenn man gegenüber einem solchen Geständnis von dem Schwelgen in erotischer Vorlust spricht, so könnte nur der böseste Wille behaupten, daß dies ein „Hineingeheimnissen“ von Dingen sei, die gar nicht darin stünden. Als zweite klassische Probe, die uns aber den ganzen Ablauf der Vorlust in einer Reihe von Bildern zeigt, zitiere ich die stürmische Tanzszene aus dem Lenauschen Faust:

Der Spielmann dem Jäger die Fiedel reicht,
Der Jäger die Fiedel gewaltig streicht.
Bald wogen und schwinden die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne,
Wie süßes Geplauder, so heimlich und sicher,
In schwülen Nächten verliebtes Gekicher.
Bald wieder ein Steigen und Fallen und Schwellen:
So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
Um blühende nackte Mädchengestalt.
Jetzt gellend ein Schrei ins Gemurmel schallt:
Das Mädchen erschrickt, sie ruft nach Hilfe,
Der Bursche, der feurige, springt aus dem Schilfe.
Da fassen sich, fassen sich mächtig die Klänge
Und kämpfen verschlungen im wirren Gedränge.
Die badende Jungfrau, die lange gerungen,
Wird endlich vom Mann zur Umarmung gezwungen.

Der Tag der Mietezahlung

Galanter französischer Kupferstich von Tresca nach einem Gemälde von L. Boilly. Um 1788

Dort fleht ein Buhle, das Weib hat Erbarmen,
Man hört sie von seinen Küssen erwarmen.
Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten,
Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten;
Der eine besiegt, verstummt allmählich,
Die liebenden Beiden umklammern sich selig,
Im Doppelgetön die verschmolzenen Stimmen
Aufrasend die Leiter der Lust erklimmen.
Und feuriger, brausender, stürmischer immer
Wie Männergejauchze, Jungferngewimmer
Erschallen der Geige verführende Weisen,
Und alle verschlingt ein bacchantisches Kreisen.

79. Der neckische Faun.

Aus der Serie „Les Délassements d'Eros". Aquarellierte Federzeichnung von „La Masque"

Wie närrisch die Geiger des Dorfs sich geberden!
Sie werfen ja sämtlich die Fiedel auf Erden.
Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
Was irgend die Schenke Labendes hegt.
Mit bleichem Neide die dröhnenden Mauern,
Daß sie nicht mittanzen können, bedauern.
Vor allem aber der selige Faust
Mit seiner Brünette den Tanz hinbraust;
Er drückt ihr die Händchen, er stammelt Schwüre
Er tanzt sie hinaus durch die offene Türe.
Sie tanzen durch Flur und Gartengänge,
Und hinterher jagen die Geigenklänge;
Sie tanzen taumelnd hinaus zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.
Die schwindelnden Töne durchsäuseln die Bäume,
Wie lüsterne, schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Wonneschall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heißer die Lust der Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom Teufel bestellt.
Da zieht sie nieder die Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.

Als dritten Klassiker im schwelgerischen Enthüllen der erotischen Geheimnisse des Tanzes durch das Kunstwerk zitiere ich die folgenden Zeilen aus einem Roman von Flaubert:

„Dann begann sie zu tanzen. Ihre Füße flogen einer vor dem andern hin ... ihre gerundeten Arme schienen jemanden zu rufen, der immer floh ... Ihre Stellungen drückten Seufzer aus und ihre ganze Person ein so sehnsüchtiges Verlangen, daß man nicht wußte, ob sie einen Gott beweinte oder in seiner Liebkosung verging. Mit fast geschlossenen Lidern ließ sie ihren Bauch mit den Bewegungen der Meereswellen wogen, ließ sie ihre beiden Brüste hüpfen, während ihr Gesicht unbewegt blieb und ihre Füße nicht anhielten ... Sie warf sich auf die Hände, die Hacken in die Luft, und lief so wie ein großer Käfer über die Estrade und hielt plötzlich ein ..."

Als letztem gebe ich dem schon im vorigen Kapitel zitierten Josef Lauff das Wort. Wenn dieser Dichter zwar auch kein Klassiker genannt werden kann, so beweist er trotzdem das gleiche, was ein Goethe, Lenau und Flaubert beweisen. Die Verse von Lauff lauten:

„Die Klapper tönt in ihren Händen,
Im weiten Ring schwebt sie dahin;
Berauschend ist das Drehn und Wenden
Der königlichen Tänzerin.
Es ist ein scheues Niederkauern,
Ein Bild von zündender Gewalt;
Ein Zittern und ein Wonneschauern
Durchzuckt die üppige Gestalt.
Es ist ein fieberisch Verlangen —
Der Stern in ihren Augen brennt;
Es spiegelt sich auf ihren Wangen
Die Glut vom heißen Orient."

*

Das Wort in der Liebe. Daß das Wort in der Liebe, also die Sprache, alle anderen Gebiete der Vorlust, selbst wenn man diese zusammennimmt, um ein mehrfaches überragen muß, daß es also unbedingt das allerumfangreichste Gebiet der Vorlust ist, bedarf keiner weiteren Begründung. Am Anfang steht das Wort und am Ende steht das Wort. Es ist Handlung für sich allein und es begleitet als köstlichste Musik jedes zärtliche Tun. Von besonderen Gebieten der Literatur, die hier in Frage kämen, kann man gar nicht sprechen; es kommen einfach alle in Frage: die gesamte schöne Literatur; denn deren Inhalt ist nichts als Liebe. Die schöne Literatur ist poetisch gesteigerte Vorlust in Worten. Die Vorlust des Schaffenden und die des Lesers. Der Schriftsteller schreibt Liebesromane und Liebesgedichte, um sich in Vorlust zu baden, das Publikum liest sie in derselben Absicht. Weil in Wahrheit die gesamte Literatur für diesen Abschnitt in Frage kommt, so kann ohne weiteres ein Hauptteil von dem, was ich in diesem Bande in anderem Zusammenhang zitiere, auch hier als Beleg gelten. Aus demselben Grunde ist es durchaus berechtigt und bedeutet keinerlei Vernachlässigung dieses wichtigen Gebietes, wenn ich mich auch in diesem Abschnitt mit nur einigen wenigen Beispielen begnüge. Und zwar begnüge ich mich mit solchen, wo das Geschehen in erster Linie auf das Wort eingestellt ist. Als erstes zitiere ich den folgenden Liebesantrag in Versen aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts:

„Ich lieb dich, schönstes Kind,
Weil süße Wollust-Rosen grünen
Auff der Sammet-weichen Brust,
Auch die Aepffel süßer Lust
Und die erquickende Jeßminen
Stets auff den Perlen Brüsten pralen,
Die mit Balsam sind besämt
Der Pomerantzen Purpur Schaalen.
Ich lieb dich, schönstes Kind,
Schleuß nur dein Paradies mir offen,
Das in vollen Lüsten schwebt
Und in süßer Anmuth lebt,
Da ich kann Lebens-Früchte hoffen
Und an den schönen Port anlanden,
Der mir ein neues Leben schafft . . ."

Hieran möchte ich aus dem Ende desselben Jahrhunderts einen dramatisierten Liebesdialog anreihen, und zwar den kokettesten, den es in der deutschen Literatur jener Epoche gibt. Es ist „Das Gespräch um dreiviertel der Schäferstunde" von J. G. Scheffner. Dieser Dialog, bei dem alles Tun zu Worten sich umformt, lautet in seinen Hauptteilen:

80. Die günstige Gelegenheit. Gemälde von Guillaume

„Liebster, Bester, laß mich los,
Nein ich will nicht auf den Schoos,
Auch hier kannst du ja mich küssen
Und in deine Arme schließen —
Mach mir doch den Hals nicht blos,
Einz'ges, bestes Seelenjungchen,
Hab doch nur ein kleines Funkchen
Menschlicher Barmherzigkeit,
Sieh zum Fenster wie es schneyt,
Und mich friert schon zum Erkälten,
Machst du, loser Bube du,
Nicht gleich alles wieder zu,
Wo 'ch dir keinen Possen thu —
Aber komm du mir nur schelten
Wenn ich mitt'n im wärmsten Kuß
Just am längsten husten muß,
Oder auch am Gallatage
So den Busen offen trage,
Daß ihn — wart, du Junge du,
Denk an heute, wenn ich's thu —
Schäm dich, wer wollt' stets so tändeln
Und mit solchen kleinen Händeln
Seines Mädchens Blut erhitzen —
Fühl nur in den Fingerspitzen
Kribbelt schon mein Zorn — halt ein
Jungchen, sag ich dir, halt ein,
Wo du nicht wirst artig seyn —"

81. Die Braut von Corinth. Gemälde von Gabriel Max

„Ja ach ja, ich will es seyn,
Aber ist nicht alles mein
Und mit meinem Eigenthume —
Kann ich meine Gartenblume
Nicht so, wie ich will, versetzen,
Mich an ihrem Duft ergötzen,
Ihre Knospen offen hauchen
Und als Gärtner über sie
Jedes Herrenrecht gebrauchen?
Warum willst der Phantasie
Du die Flügel denn verschneiden? —
Mädchen schön — wie bist du schön,
Wer kann solche Schultern sehn
Und des Zwanges Zügel leiden.
Mädchen schön — wie bist du schön,
Venus selbst hat diese Bogen
Um dein braunes Aug gezogen,
Ihre ganze Zärtlichkeit
Legte sie der Heiterkeit
Deiner Sonnenblicke bey —
Jeder Anblick stellt dich neu
Meiner trunknen Seele vor —
Aber laß doch auch den Flor
Deines Halstuchs, laß ihn fallen,
Sichtlicher den Busen wallen
Und ihn von dem Haar umflüssen,
Das, wenn es ein wenig wild
Aus Chignon und Locken quillt,
Meine Lippen so gern küssen,
Wie sie diese Perlen küssen,
Die den Mund bey lautem Lachen
Ganz zur Zaubergrotte machen —
O wie schön bist du, wie schön,
Alles was die Augen sehn
Und die Sehnsucht denkt, ist
schön —
Roxelanens schönes Näschen,
Das leicht wie ein Wasserbläschen
Einstens des Serails unmäßgen
Ottomanenstolz zersties,
War zwar auch ein stumpfes Näs-
chen,
Aber schöner nicht wie dies —
In der Wollust Aether schwimmet
Leib und Seele, gleich gestimmet,
Wenn die Arme, sanft gekrümmet,
Mich an deinen Busen ketten
Und du an mir hängst, als hätten
Mit den schönsten Blumenketten
Mich die Grazien umhangen —
Welch ein flammendes Verlangen
Folgt im Herzen auf die Schläge
Deines, die den Busen rege
Unter meinen Küssen machen — —
O wie könnt' ich dazu lachen,
Mädchen, wär ich schön wie du —"

„Jungchen, wär ich när'sch wie du
Dann hört ich den schönen Sachen
Auch vielleicht nur lächelnd zu,
Aber jetzt — —"

„Ha, kleine Weise,
Nein, in deines Ernsts Geleise
Paßt sich meine Liebe nicht.
Sieh mein glühendes Gesicht,
Her dein Händchen — was da spricht,
Sagen tausend Zungen nicht,
Nur die Augen können's sagen,
Wenn sie deine Augen fragen.
Sagen können's tausend Küsse,
Wenn ich deine Knie umschlüsse
Und in stummer Glut zerfließe —
Sieh mich hier zu deinen Füßen,
Und so lang will ich dich küssen
Bis du kommst auf meinen Schoos—"

„Bestes Jungchen, laß mich los
Mach mir nicht die Knie so blos,
Ja ich komm schon auf den Schoos."
„Nun so komm du Schönste, Beste,
Daß ich heitre Liebesfeste,
Du, zu allem dich bequemend,
Ich, von Wollust überströhmend,
Dir im Arm, mit dir, du Theure
Unter Zungenküssen feyre —

82. Galante Lithographie von R. Janthur

Sieh, elektrisch sprühen Funken,
Wo du hinfaß'st, um mich her,
Und ein weites Wollustmeer,
Wie das, aus dem Paphia
Unsre Vorwelt steigen sah,
Brauset schäumend durchs Geäder,
Jedes Glied's elastsche Feder
Spannt der Liebe Zaubermacht.
Mädchen, o wie reizend lacht
Dieses Mäulchen — wie galant
Pflanzte absichtsvoll die Hand
Hebens, welche von den Theilchen
Deines Angesichts das Mäulchen
Machte, in sein linkes Eckchen
Unterm rosenfarbnen Bäckchen
Dieses braune runde Fleckchen,
Um daß sichrer jener Röthe
Durch den Schattenabstich tödte —
Glaub es mir, so wahr ich bin,
Deines Mundes Schöpferin
War die, die in goldnen Schalen
Nektar nebst der Lust zu dahlen,
Und vertraulicher zu krahlen
Beim Desert den Göttern bringt —
Drum, mein kleiner Abgott, trinkt
Ungernswein mein Mund nicht lieber,
Als wenn erst sein Goldnaß über
Diese Lippen hingeflossen —
Aus dem Purpurkelch genossen
Wird zu Nektar Tharzals Wein —
Doch von diesen Himmelszechen
Läßt sich dort vertrauter sprechen.
Komm doch — —"

„Jungchen, laß mich seyn,
Ich muß sonsten Hülfe schrey'n,
Gott — du wirst dich ja verbrechen
Ich bin schwer — ich fall — laß seyn —"

„Fürcht dich nicht vorm Fallenlassen,
Darfst mich um den Hals nur fassen —
So mein Mädchen, Ha, wie pocht
Unser Herz — wie wallend kocht
Unser Blut, Ruh zu genießen
Winken hier elastsche Kissen,
Um bey kleinen Liebesspielen
Unsre Sinne auszukühlen. —
Wir sind Amors Lieblingsaffen
Und zur Tändeley erschaffen,
Jung wie wir sich alt zu klügeln,
Wenn: Marsch, Marsch, Gott Amor schreyt . . . ."

Gott, wie himmlisch schön Sie ist,
Wer kann ohne Furcht sich trauen
In den Sonnenglanz zu schauen,
Der aus diesen Augen schießt —
Mädchen, braunes, schönes, nettes,
Dort winkt uns des Ruhebettes
Grüner Atlas — komm mein Leben,
Hurtig setz vertraut dich neben
Deinen Liebling, laß mein Wesen
Von dem süßen Rausch genesen,
Den es sich an dir getrunken —

Als drittes Beispiel gebe ich ein kurzes Zitat aus Maupassants berühmtem Roman „Bel Ami":

„Und das Gespräch stieg von den Theorien über die höhere Erotik in den blumigen Garten der verfeinerten Zote herab. Das war der Moment für die Worte maskierten Doppelsinns, die Worte, die Schleier lüften, wie man Röcke hebt, die Worte, die raffinierte Kriegslisten sind, geschickte, freche Entblößungen und schamlose Heucheleien für Bilder der Nacktheit hinter Redewendungen, die halb verbergen, die in den Augen und im Geist die blitzartige Vision des Unsagbaren aufzucken lassen, und die der Gesellschaft eine subtile, geheime Liebesreizung erlauben, eine Zuchtlosigkeit der Gedanken durch die gleichzeitige, zerrüttende und wie eine Umarmung sinnliche Heraufbeschwörung aller verfemten, verhohlenen und ersehnten Dinge des Akts . . ."

In dieser knappen Schilderung von Maupassant sind mit restloser Klarheit das Ziel und der Zweck des galanten Gespräches als genußsteigerndes Mittel der Vorlust aufgedeckt, als das Mittel, das die ersehnte Endlust vorbereiten und den erotischen Lustbereich um das Geistige verbreitern soll.

Als viertes und letztes Beispiel gebe ich aus Arthur Schnitzlers „Reigen", der von der ersten bis zur letzten Zeile als ein Kommentar zu den vorstehenden Ausführungen gelten könnte, die Liebesphilosophie eines jungen Ehemannes, die schließlich auch nur Vorlust in Worten ist:

„Ein behagliches Schlafgemach. Es ist halb elf Uhr nachts. Die Frau liegt zu Bette und liest. Der Gatte tritt eben, im Schlafrock, ins Zimmer.

Die junge Frau (ohne aufzuschauen): Du arbeitest nicht mehr? Der Gatte: Nein. Ich bin zu müde. Und außerdem . . . Die junge Frau: Nun? Der Gatte: Ich hab' mich an meinem Schreibtisch plötzlich so einsam gefühlt. Ich habe Sehnsucht nach dir bekommen. Die junge Frau (schaut auf): Wirklich?

83. **Melancholie.** Symbolisch-satirische Groteske von Michel Fingesten

Der Gatte (setzt sich zu ihr aufs Bett): Lies heute nicht mehr. Du wirst dir die Augen verderben. Die junge Frau (schlägt das Buch zu): Was hast du denn? Der Gatte: Nichts, mein Kind. Verliebt bin ich in dich! Das weißt du ja! Die junge Frau: Man könnte es manchmal vergessen. Der Gatte: Man muß es sogar manchmal vergessen. Die junge Frau: Warum? Der Gatte: Weil die Ehe sonst etwas Unvollkommenes wäre. Sie würde . . . wie soll ich nur sagen . . . sie würde ihre Heiligkeit verlieren. Die junge Frau: Oh . . . Der Gatte: Glaube mir, es ist so. Hätten wir in den fünf Jahren, die wir jetzt miteinander verheiratet sind, nicht manchmal vergessen, daß wir ineinander verliebt sind, wir wären es wohl gar nicht mehr. Die junge Frau: Das ist mir zu hoch. Der Gatte: Die Sache ist einfach die: wir haben vielleicht schon zehn oder zwölf Liebschaften miteinander gehabt . . . Kommt es dir nicht auch so vor? Die junge Frau: Ich hab' nicht gezählt! Der Gatte: Hätten wir gleich die erste bis zum Ende durchgekostet, hätte ich mich von Anfang an meiner Leidenschaft für dich willenlos hingegeben, so wäre es uns gegangen, wie Millionen von andern Liebespaaren. Wir wären fertig miteinander. Die junge Frau: Ah . . . so meinst du das? Der Gatte: Glaube mir, Emma, in den ersten Tagen unserer Ehe hatte ich Angst, daß es so kommen würde. Die junge Frau: Ich auch. Der Gatte: Siehst du? Hab' ich nicht recht gehabt? Darum ist es gut, immer wieder für einige Zeit nur in guter Freundschaft miteinander hinzuleben. Die junge Frau: Ach so. Der Gatte: Und so kommt es, daß wir immer wieder neue Flitterwochen miteinander durchleben können, da ich es nie drauf ankommen lasse, die Flitterwochen . . . Die junge Frau: Zu Monaten auszudehnen. Der Gatte: Richtig. Die junge Frau: Und jetzt . . . scheint also wieder eine Freundschaftsperiode abgelaufen zu sein —? Der Gatte (sie zärtlich an sich drückend): Es dürfte so sein. Die junge Frau: Wenn es aber . . . bei mir anders wäre. Der Gatte: Es ist bei dir nicht anders. Du bist ja das entzückendste Wesen, das es gibt. Ich bin sehr glücklich, daß ich dich gefunden habe. Die junge Frau: Das ist aber nett, wie du den Hof machen kannst — von Zeit zu Zeit. Der Gatte (hat sich auch zu Bett begeben): Für einen Mann, der sich ein bißchen in der Welt umgesehen hat — geh', leg den Kopf an meine Schulter — der sich in der Welt umgesehen hat, bedeutet die Ehe eigentlich was viel Geheimnisvolleres als für euch junge Mädchen aus guter Familie. Ihr tretet uns rein und . . . wenigstens bis zu einem gewissen Grad unwissend entgegen, und darum habt ihr eigentlich einen viel klareren Blick für das Wesen der Liebe als wir. Die junge Frau (lachend): Oh! Der Gatte: Gewiß. Denn wir sind ganz verwirrt und unsicher geworden durch die vielfachen Erlebnisse, die wir notgedrungen vor der Ehe durchzumachen haben. Ihr hört ja viel und wißt zu viel und lest ja wohl eigentlich auch zu viel, aber einen Begriff von dem was wir Männer in der Tat erleben, habt ihr ja doch nicht. Uns wird das, was man so gemeinhin die

84. Federzeichnung von George Grosz

Liebe nennt, recht gründlich widerwärtig gemacht; denn was sind das für Geschöpfe, auf die wir angewiesen sind! Die junge Frau: Ja, was sind das für Geschöpfe? Der Gatte (küßt sie auf die Stirn): Sei froh, mein Kind, daß du nie einen Einblick in diese Verhältnisse erhalten hast. Es sind übrigens meist recht bedauernswerte Wesen, werfen wir keinen Stein auf sie. Die junge Frau: Bitt' dich — dieses Mitleid — das kommt mir da gar nicht recht angebracht vor. Der Gatte (mit schöner Milde): Sie verdienen es. Ihr, die ihr junge Mädchen aus guter Familie wart, die ruhig unter der Obhut euerer Eltern auf den Ehrenmann warten konntet, der euch zur Ehe begehrt; ihr kennt ja das Elend nicht, das die meisten von diesen armen Geschöpfen der Sünde in die Arme treibt. Die junge Frau: So verkaufen sich denn alle? Der Gatte: Das möchte ich nicht sagen. Ich mein' ja auch nicht nur das materielle Elend. Aber es gibt auch — ich möchte sagen — ein sittliches Elend; eine mangelhafte Auffassung für das, was erlaubt, und insbesondere für das, was edel ist. Die junge Frau: Aber warum sind die zu bedauern? Denen geht's ja ganz gut? Der Gatte: Du hast sonderbare Ansichten, mein Kind. Du darfst nicht vergessen, daß solche Wesen von Natur aus bestimmt sind, immer tiefer und tiefer zu fallen. Da gibt es kein Aufhalten. Die junge Frau (sich an ihn schmiegend): Offenbar fällt es sich ganz angenehm. Der Gatte (peinlich berührt): Wie kannst du so reden, Emma. Ich denke doch, daß es gerade für euch, anständige Frauen, nichts Widerwärtigeres geben kann, als alle diejenigen, die es nicht sind. Die junge Frau: Freilich, Karl, freilich. Ich hab's ja auch nur so gesagt. Geh, erzähl' weiter. Es ist so nett, wenn du so red'st. Erzähl' mir was. Der Gatte: Was denn? Die junge Frau: Nun, — von diesen Geschöpfen. Der Gatte: Was fällt dir denn ein? Die junge Frau: Schau, ich hab' dich schon früher, weißt du, ganz im Anfang hab' ich dich immer gebeten, du sollst mir aus deiner Jugend was erzählen. Der Gatte: Warum interessiert dich denn das? Die junge Frau: Bist du denn nicht mein Mann? Und ist das nicht geradezu eine Ungerechtigkeit, daß ich von deiner Vergangenheit eigentlich gar nichts weiß? Der Gatte: Du wirst mich doch nicht für so geschmacklos halten, daß ich — Genug, Emma . . . das ist ja wie eine Entweihung. Die junge Frau: Und doch hast du . . . wer weiß wieviel andere Frauen gerade so in den Armen gehalten, wie jetzt mich. Der Gatte: Sag' doch nicht „Frauen". Frau bist du. Die junge Frau: Aber eine Frage mußt du mir beantworten . . . sonst . . . sonst . . . ist's nichts mit den Flitterwochen. Der Gatte: Du hast eine Art zu reden . . . denk' doch, daß du Mutter bist . . . daß unser Mäderl da drin liegt . . . Die junge Frau (sich an ihn schmiegend): Aber ich möcht' auch einen Buben. Der Gatte: Emma! Die junge Frau: Geh, sei nicht so . . . freilich bin ich deine Frau . . . aber ich möchte auch ein bissel deine . . . Geliebte sein. Der Gatte: Möchtest du? . . . Die junge Frau: Also — zuerst meine Frage. Der Gatte (gefügig): Nun? Die junge Frau: War . . . eine verheiratete Frau — unter ihnen? Der Gatte: Wieso? Wie meinst du das? Die junge Frau: Du weißt schon. Der Gatte (leicht beunruhigt): Wie kommst du auf diese Frage? Die junge Frau: Ich möchte wissen, ob es . . . das heißt — es gibt solche Frauen . . . das weiß ich. Aber ob du . . . Der Gatte (ernst): Kennst du eine solche Frau? Die junge Frau: Ja, ich weiß das selber nicht. Der Gatte: Ist unter deinen Freundinnen vielleicht eine solche Frau? Die junge Frau: Ja, wie kann ich das mit Bestimmtheit behaupten — oder verneinen? Der Gatte: Hat dir vielleicht einmal eine deiner Freundinnen . . . Man spricht über gar manches, wenn man so — die Frauen unter sich — hat dir eine gestanden —? Die junge Frau (unsicher): Nein. (Jetzt folgt von seiten des Gatten eine abschreckende Darstellung des zweifelhaften Glückes, dessen eine verheiratete Frau durch die Untreue zuteil wird. E. F.). Der Gatte: Wahrhaftig — sie bezahlen das bißchen

85. Der Überfall. Federzeichnung von Franz Christophe

86. Tanzekstase. Tonplastik von Auguste Rodin. Rodin-Museum, Paris

Glück ... das bißchen ... Die junge Frau: Vergnügen. Der Gatte: Warum Vergnügen? Wie kommst du darauf, das Vergnügen zu nennen? Die junge Frau: Nun, etwas muß es doch sein —! Sonst täten sie's ja nicht. Der Gatte: Nichts ist es ... ein Rausch. Die junge Frau (nachdenklich): Ein Rausch. Der Gatte: Nein, es ist nicht einmal ein Rausch. Wie immer — teuer bezahlt, das ist gewiß! Die junge Frau: Also ... du hast das einmal mitgemacht, nicht wahr? Der Gatte: Ja, Emma. Es ist meine traurigste Erinnerung. Die junge Frau: Wer ist's? Sag'! Kenn' ich sie? Der Gatte: Was fällt dir ein? Die junge Frau: Ist's lange her? War es sehr lang, bevor du mich geheiratet hast? Der Gatte: Frag' nicht. Ich bitt' dich, frag' nicht. Die junge Frau: Aber Karl! Der Gatte: Sie ist tot. Die junge Frau: Im Ernst? Der Gatte: Ja ... es klingt fast lächerlich, aber ich habe die Empfindung, daß alle diese Frauen jung sterben. Die junge Frau: Hast du sie sehr geliebt? Der Gatte: Lügnerinnen liebt man nicht. Die junge Frau: Also warum ... Der Gatte: Ein Rausch. Die junge Frau: Also doch? Der Gatte: Sprich nicht mehr davon, ich bitt' dich. Alles das ist lang' vorbei. Geliebt hab' ich nur eine — das bist du. Man liebt nur, wo Reinheit und Wahrheit ist. Die junge Frau: Karl! Der Gatte: Oh, wie sicher, wie wohl fühlt man sich in solchen Armen! Warum hab' ich dich nicht schon als Kind gekannt? Ich glaube, dann hätt' ich andere Frauen überhaupt nicht angesehen. Die junge Frau: Karl! Der Gatte: Und schön bist du! ... schön! ... Oh komm' ... (Er löscht das Licht aus.)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die junge Frau: Weißt du, woran ich heute denken muß? Der Gatte: Woran, mein Schatz? Die junge Frau: An ... an ... an Venedig. Der Gatte: Die erste Nacht ... Die junge Frau: Ja ... so ... Der Gatte: Was denn —? So sag's doch! Die junge Frau: So lieb hast du mich heut'. Der Gatte: Ja, so lieb. Die junge Frau: Ah ... Wenn du immer ... Der Gatte (in ihren Armen): Wie? Die junge Frau: Mein Karl! Der Gatte: Was meintest du? Wenn ich immer ... Die junge Frau: Nun ja. Der Gatte: Nun, was wär' denn, wenn ich immer ...? Die junge Frau: Dann wüßt' ich eben immer, daß du mich lieb hast ..."

*

In Träumen

Aquarellierte Zeichnung von Auguste Rodin

87. Die Ekstase. Holzschnitt von Daniel Greiner. 1918

## Viertes Kapitel

# Pendant

Weil das künstlerische Gestalten in allen seinen Ausdrucksformen und Gradabstufungen für den produzierenden Menschen nur die Beschwichtigung der eigenen unerledigten Wünsche und außerdem deren Verherrlichung bedeutet, und weil unter diesen für den heterosexuell veranlagten Mann naturgemäß die Erreichung des Lustgipfels mit einem Weibe obenansteht, so ist schon hierin die ungeheure Häufigkeit der künstlerischen Darstellung des Geschlechtsaktes vollauf begründet. Was alles unter diesen unerledigten Wünschen zu verstehen ist, habe ich eingehend bereits im ersten Teil dieses Buches aufgeführt. Ich kann mich also hier auf eine kurz gefaßte Wiederholung der wichtigsten Gesichtspunkte beschränken. In erster Linie ist es der Umstand, daß der Mann im Erleben des Geschlechtsaktes den sichersten Beweis seiner indivi-

duellen Vollwertigkeit als Mann bekommt. Das bedeutet nichts anderes, als daß er sich auf diesem Wege natürlich auch, und zwar ebenfalls am sichersten, das zum Bestehen des individuellen Lebenskampfes unumgänglich nötige Gleichgewicht erhält. Jeder Mensch strebt instinktiv danach, aus dem Leben als Sieger, als Triumphator, hervorzugehen; der Mann in erster Linie, oder jedenfalls am häufigsten, in der Weise, daß er über seinen natürlichen Liebespartner, das Weib, triumphiert. Dieser Wunsch des Mannes wurzelt in der aktiven Rolle, die ihm im Geschlechtsleben von der Natur zugewiesen ist, und sie kommt auch in der natürlichsten Form des Geschlechtsverkehrs zwischen Mann und Weib, in der Rolle des Mannes als des Obsiegenden, zum Ausdruck. Die zweifellos fundamentale Wichtigkeit des erlebten Geschlechtsaktes für den Mann kann niemals zu stark hervorgehoben werden. Weil diese Wichtigkeit für den Mann so fundamental ist, so vervielfältigt jedes geschlechtsreife männliche Individuum dieses Erlebnis zumindest in der Phantasie. Ins Sichtbare und Hörbare übertragen, bedeutet das beim formungsfähigen Gestalter die immer wiederholte Fixierung in der bildlichen Darstellung, in der literarischen und ebenso in der musikalischen Schilderung. Das heißt: die geschilderte Haupttendenz, sich als Sieger zu fühlen, gibt allen diesen Gestaltungen des Geschlechtsaktes die spezifische Prägung, sodaß in der Mehrzahl der Fälle und in unerschöpflichen Variationen der Mann sich als der Besieger des Weibes präsentiert. Auf diese mannigfache Weise kommt auch die ganz spezifisch narzißtische Einstellung eines jeden einzelnen Künstlers zum Ausdruck: der im Geschlechtskampf siegende Mann ist stets ein Urbild der Potenz und der Kraft. Wer ist aber jeweils dieser spezielle Mann? Nun, niemals ein anderer als der Maler, der Bildhauer, der Dichter, der Tonschöpfer des betreffenden männlichen Triumphgesanges, denn seine eigenen unerledigten Wünsche sind es doch wie gesagt einzig, die er im Kunstwerk erledigt und verherrlicht. Dieses sind die wichtigsten Gesichtspunkte, die bei der Darstellung des Geschlechtsaktes in Frage kommen. Was die Ergänzung des Dokumentenmateriales, des bildlichen und des literarischen, betrifft, so handelt es sich nur um einige charakteristische Proben, die die von mir hier und früher entwickelten prinzipiellen Gesichtspunkte belegen sollen. Aber dieses wenige scheint mir unerläßlich, weil gerade dieses Motiv im ersten Teil dokumentarisch nur dürftig vertreten ist. —

Ich habe im ersten Teil bereits hervorgehoben, daß es, außer im alten Griechenland und Rom, in Europa zu keiner Zeit von der öffentlichen Sittlichkeit zugelassen wurde, den Geschlechtsakt in seiner Realität offen vor aller Welt darzustellen. Weil aber andererseits die stärksten Antriebskräfte immer von neuem zu seiner Darstellung hindrängen, so mußten auch diese dominierenden Sehnsüchte eine für die Öffentlichkeit zulässige Form bekommen. Da dies nicht auf dem direkten Wege ging, so geschah es eben indirekt, d. h. auf dem Wege der Umschreibung. Man greift zum Symbol. Die Rolle des Symbols darf im Erotischen nie unterschätzt werden. Die geschlechtliche Basis des Eros drängt ständig nach außen; weil aber der Erfüllung dieses Drängens auf Schritt und Tritt die sozialen Gefühle

88. Die vergnüglichen Eselsreiter. Holländischer Kupferstich 1705

89. Jupiter und Jo. Ausschnitt. Gemälde von Correggio. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

und Interessen im Wege stehen, so formt man sich notgedrungen ein mehr oder weniger durchsichtiges Symbol. Die Rolle des Symbols ist naturgemäß um so größer, je näher ein Motiv an jene Bezirke grenzt, deren direkte Darstellung für die öffentliche Sittlichkeit tabu ist. Also ist sie folgerichtig am größten gegenüber der Darstellung des eigentlichen Geschlechtsaktes.

Die meisten Symbole zum Zwecke der erotischen Umschreibung liefert der europäischen Kultur seit dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts die klassische Geschichte von Hellas und Rom. Wenn man deren Widerspiegelungen in der neueren europäischen Geschichte aufmerksam überprüft, so findet

man, daß sie zwei Aufgaben erfüllt. Sie ist in erster Linie allgemeines Idealisierungsmittel der jeweiligen Gegenwart, in zweiter Linie ist sie das Umschreibungsmittel für alle jene erotischen Motive, in denen man die einzelnen Akteure nicht in den zeit- und landesüblichen Kostümen auftreten lassen kann. Natürlich ist sie auch in dieser zweiten Form zugleich Ideologisierungsmittel.

Für die symbolische Darstellung des Geschlechtsaktes muß aus der klassischen Mythologie in erster Linie der Göttervater Zeus mit seinen verschiedenen Liebschaften herhalten, die er mit olympischen und irdischen Damen gepflogen hat. Er ist für solche Stoffe gewissermaßen der oberste Nothelfer. In zweiter Linie kommen die Faune und die Satyrn in ihren galanten Beziehungen zu mehr oder weniger gefälligen Nymphen und sonstigen Göttinnen zweiten Ranges in Frage. Diese Einkleidung der eigenen Wünsche in olympische Gewänder ist in ihrer Wirkung das, was ich vorhin als Ideologisierung bezeichnet habe. Dieses Verfahren kommt, wie wir schon aus dem ersten Kapitel wissen, auch einer Steigerung des männlichen Selbstbewußtseins in starkem Maße zugute. Und gerade deshalb wird die Ideologisierung ja mit so großer Begeisterung unternommen. Auf diese Weise heroisiert man automatisch zugleich sich und seine Gefühle, man „ethisiert" sie sogar in einem gewissen Grade, indem man sie dadurch sozusagen als erhaben darstellt; denn alles Tun der Götter ist erhaben. Es kann überhaupt keine noch stärkere Intensivierung des Selbstgefühls geben, als wenn man sich in die Rolle hineinträumt, Zeus in eigener Person zu sein und von wahrhaften Göttinnen erhört zu werden. Die häufigsten der hier in Frage kommenden Motive sind: „Jo und die Wolke", „Zeus als Schwan mit der Leda", „Der Regen der Danaë" und „Zeus als Artemis mit Callisto". Ich schalte hier ein, daß ich auf die anderen Wunschphantasien, die die Künstler in den gleichen Symbolen ebenfalls oder außerdem gestalten, in den entsprechenden späteren Kapiteln zu sprechen komme. Als die Sinnlichkeit der Renaissance immer siegreicher emporstieg, und immer mehr das gesamte Kulturleben durchflutete, wurde die Darstellung des Geschlechtsaktes in diesen olympischen Verkleidungen immer häufiger. Es kann außerdem nicht bestritten werden, daß die großen Meister der Renaissance gerade bei der Gestaltung dieser Motive einen Teil des Allerherrlichsten gestaltet haben, was überhaupt

90. Danaë. Gemälde aus der Schule von Tintoretto. Nationalmuseum, Neapel

aus ihren Händen hervorgegangen ist. Ich verweise hier nur auf Correggios anerkanntes Hauptwerk „Jo und die Wolke", auf die verschiedenen berühmten Danaë-Darstellungen Tizians, Tintorettos, usw. (Bild 89—91). Es gibt nichts Hinreißenderes an gesteigerter erotischer Ekstase als diese Bilder. Natürlich kann man einer solchen Ekstase nur dann die restlos überzeugende und hinreißende Gewalt verleihen, wenn jeder Pinselstrich intensivstes Miterleben ist. Weil diese klassischen Motive ein so intensives Miterleben zulassen, wurden sie hinfort auch stereotyp immer von neuem aufgegriffen. Das siebzehnte, das achtzehnte, das neunzehnte und das zwanzigste Jahrhundert, sie alle benützen sie mit gleicher Vorliebe. Aus dem siebzehnten Jahrhundert nenne ich als prägnantes Beispiel die auch von andern Künstlern mehrfach wiederholte Danaë des Cesar van Everdingen (siehe Beilage). Aus dem achtzehnten Jahrhundert verweise ich auf die mythologischen Bilder von Boucher und Fragonard und zahlreichen ihrer Zeitgenossen. Denn selbst diese Meister des Galanten, deren Phantasie sich doch vornehmlich in den Geheimnissen des irdischen Alkovens badete, haben für die öffentliche Gestaltung des Intimsten, das dort vorzugehen pflegt, die Liebschaften des Vaters Zeus herangeholt (Bild 93, 94 u. 96). Und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Erst vor wenigen Jahren hat Lovis Corinth eine vielbeachtete Lithographienserie „Die Liebschaften des Zeus" im Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin, herausgegeben, in der er in acht foliogroßen farbigen Lithographien die sämtlichen berühmten Galanterien des Zeus darstellt. Ich gebe hier als Proben „Callisto mit Zeus-Artemis" und „Der Goldregen der Danaë" (Bild 99 und Beilage) wieder. Man kann wohl sagen, daß Corinth diese Motive in einer ungleich kühneren Weise auffaßte, als dies jemals vor ihm in der sogenannten großen Kunst gewagt wurde. Denn die Auffassung von Corinth ist derart realistisch, daß die Pointierung auf den Geschlechtsakt durch das mythologische Gewand, in den dieser gekleidet ist, nur ganz unwesentlich beeinträchtigt wird. Dieser Zyklus ist sehr aufschlußreich für das gesamte künstlerische Schaffen dieses starken Künstlers. Das Werk von Corinth gehört gewiß nicht zu den undurchsichtigen, bei denen man erst einen oder mehrere dichte Schleier hinwegräumen muß, um zum letzten Geheimnis seiner künstlerischen Triebkräfte vorzudringen. Im Gegenteil. Das Schaffen von Corinth ist in hohem Grade durchsichtig: er offenbart sich fast in jedem

91. Danaë empfängt den Goldregen. Gemälde von Paul Veronese. Galerie Reale, Turin

92. Satyr und Nymphe. Radierung von Fragonard

seiner Werke als ein elementarer Erotiker von großer Vehemenz, gewissermaßen als ein Besessener, der von einer niemals gesättigten erotischen Brunst zum Schaffen angetrieben wird. Diese fast animalisch in Erscheinung tretende Erotik durchwogt die sämtlichen nackten Menschenleiber und in ganz besonderer Deutlichkeit sowohl die vielen klassischen als auch die nicht weniger zahlreichen realistischen Liebesmotive, die er im Verlauf seines so fruchtbaren Lebens gezeichnet oder gemalt hat. Wenn man diese nie gesättigte Brunst einmal als die eigentliche Triebkraft im Schaffen dieses eigenartigen Künstlers erkannt hat, so entdeckt man sofort, daß sie überhaupt in jedem einzelnen seiner Bilder wirksam ist; also in seinen sämtlichen Landschaften genau so, wie in seinen vielfach so turbulenten Blumenstilleben. Das heißt, man begreift, daß sich einzig aus dieser Tatsache einer niemals gesättigten erotischen Brunst der nicht selten schwüle Farbenrausch und ebenso die ihm so oft angekreidete Brutalität seiner Bilder herleitet. Daß diese spezifische Sinnlichkeit Corinths außerdem mit einem ebenso niemals gesättigten Exhibitionsdrang gepaart ist, darauf habe ich schon im ersten Teil dieser Arbeit hingewiesen (siehe dort S. 340). Hinsichtlich des letzteren Faktums könnte oder müßte man vielleicht sagen, daß die Intensität, die Corinths Exhibitionslust auszeichnet, und die manches seiner Bilder fast peinlich wirken läßt, ebenfalls in dieser nie gesättigten Brunst ihre letzte Wurzel hat. Für diese spezifisch animalische Brunst ist die hier angeführte Lithographienserie „Die Liebschaften des Zeus" unbedingt der klassischste Beweis. In ihr entlarvt sie sich und ihren Schöpfer ohne alle Umwege.

Der anderen zur Darstellung des Geschlechtsaktes bevorzugten klassischen Motive, wie „Faun und Nymphe" oder „Satyr und Nymphe", bedient sich ein Künstler gewöhnlich dann, wenn er sich in seinem künstlerischen Erleben zwar möglichst derb ausleben, aber dabei auf das Erhabene doch nicht ganz verzichten will. Faune und Satyrn sind Begriffe der erotischen Hemmungslosigkeit, infolgedessen sind sie niemals zärtliche Umwerber und Verführer, sondern draufgängerische Vergewaltiger. Das jähe und gewalttätige Besitzergreifen vom Weibe, also der Geschlechtsakt als brutale Gewalttat des Mannes, ist somit die sich von selbst ergebende Ideenassoziation (vgl. auch Bild 60 u. 61). In jenen Bildern, wo die brutale Gewalt des Mannes aus dem sich ernstlich zur Wehr setzenden Weibe die Hauptdominante bildet, enthüllen sich uns zwei ganz heterogene Tendenzen. Gewiß haben wir in solchen Darstellungen manchmal die Unerschöpftheit einer starken Kraft vor uns, die den Drang hat, sich hemmungslos auszutoben, und die deshalb nach allen Genußmöglichkeiten greift, die der Zufall bietet, um sie skrupellos zu mißbrauchen. Aber diese Deutung dürfte sogar die weniger häufig zutreffende sein. Wer derart von der Natur veranlagt ist, erledigt solche Begierden in erster Linie im Leben, und damit sind sie für ihn auch schon in der Kunst erledigt, weil diese doch nur die sublimierte Ersatzhandlung darstellt. Weil dem so ist, darum sind künstlerische Darstellungen von Gewaltakten zumeist nichts weniger als die Offenbarungen einer wahrhaft männlichen Kraftnatur, dagegen um so häufiger die Radomontaden von Schwächlingen, die sich auf diesem Umweg vor sich selbst zum Helden emporschrauben. Mir sind, wie ich schon im ersten Teil hervorhob, unter den lebenden Künstlern eine ganze Reihe begegnet, die sich auf dem Papier und auf der Leinwand gleich brutalen Athleten der männlichen Potenz austobten, die sich aber als konkrete physische Erscheinungen als wahrhaft bedauernswerte Jammergestalten präsentierten. Ich nenne von klassischen Kronzeugen wiederholt Aubrey Beardsley, der in der Figur des athenischen Gesandten aus „Lysistrata" doch nur sich selbst ideologisierte (Bild 286).

Die naturalistische, auf jede Verkleidung verzichtende Darstellung des Geschlechtsaktes hat im Bildlichen in den Malereien des Giulio Romano zu den „Stellungen" des Aretin ihren bemerkenswertesten Ahnen in der neueren mitteleuropäischen Kunst. Auf diesen Ahnen, d. h. auf dessen Werk, muß man

*Danäé visitée par Jupiter metamorphosé en pluie d'Or.*
*JLLUSTRISSIMO VIRO DOMINO JOANNI BAPTISTÆ DE LA GARDE*
*nec non Liberalium artium amatori Dignissimo.*

93. **Jupiter und Danaë.** Kupferstich nach einem Gemälde von Jaques Courtin

94. Hingabe. Rötelstich von François Boucher

zum Vergleich immer wieder zurückgreifen, wenn auch die Wiedergaben, in denen diese einzigartige Bilderfolge auf uns gekommen ist, höchstwahrscheinlich nicht mehr aus der Renaissance stammen, sondern als wesentlich spätere Nachzeichnungen anzusehen sind. Aber diese Renaissanceschöpfung ist in ihrem Inhalt so reich und in ihren Lösungen so kühn, daß sie ganz von selbst für alle späteren dieser Art zum Maßstab geworden ist. Bei Giulio Romano sind es Naturgewalten, die sich erfüllen, wenn Mann und Weib sich begatten. Da die Manifestation der Natur immer etwas Erhabenes an sich hat, so läßt uns diese Eigenschaft der Giulio Romanoschen Bilder wenigstens bis zu einem gewissen Grad die greifbare Deutlichkeit ertragen, mit der er sich bei seinen sämtlichen Lösungen auf die Mechanik des Geschlechtsaktes konzentriert hat. Neben Giulio Romano wäre aus dieser Zeit übrigens auch noch Annibale Carracci zu nennen, dessen erotischen Bildern ebenfalls sehr viel Naturkraft innewohnt. Diese künstlerische Manifestation der Naturgewalt im Erotischen ist seit der Renaissance immer mehr aus den meisten derartigen Darstellungen verschwunden und ist in gleicher Weise durch das Lüstern-Vergnügliche ersetzt worden. Das gilt selbst von den meisten Holländern, von denen dieses Thema speziell im siebzehnten Jahrhundert auch in Gemälden sehr oft behandelt worden ist. Die Umwandlung in das Lüstern-Vergnügliche vollzieht sich dadurch, daß solche Darstellungen entweder mit dem Witzigen koordiniert werden, was das In-Kurs-Setzen sehr erleichtert (Bild 88), oder sie werden auf den Einzelfall konkretisiert und dadurch in ihrer pikanten Wirkung gesteigert. In allen diesen Darstellungen sind es nicht mehr die großen Begriffe Mann und Weib, die sich einander in die Arme stürzen, sondern es ist der unternehmende Galant X., der bei Fräulein Y. oder bei Madame Z. eine günstige Gelegenheit sucht und findet, um von ihr den Liebeszoll zu fordern und zu erhalten. Weil aus der Zeit das Urgewaltige im Schöpferischen verschwunden ist, darum ist es auch in den Hirnen der schaffenden Künstler dieser Epochen versiegt. Das heißt, darum verfahren nach dieser Methode des Variierens ins Pikante die sämtlichen galanten Zeichner des achtzehnten wie die des neunzehnten Jahrhunderts. Von den ersteren nenne ich nur Baudouin, Borel, Eisen, Huet, Janinet, Lancret, Moitte,

Der beglückende Goldregen

Gemälde von Cesar Everdingen. 17. Jahrhundert

95. Das gestörte Liebesglück. Farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1758

Morland, Schall, usw. usw., von den noch mehr Namenlosen ganz abgesehen, und ich verweise auf die entsprechenden Abbildungen in Band I und II meiner „Geschichte der erotischen Kunst" und in Band I–III der Ergänzungsbände zu meiner Sittengeschichte. Von den hierhergehörigen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts zitiere ich die Namen Bassaget, Bouchot, Devéria, Fendi, Maurin, Monnier, Zichy. Auch hier muß man „und so weiter" sagen, sowie das Gleiche hinsichtlich der Namenlosen. Aus der allerneuesten Zeit nenne ich die Namen Bayros, Christophe, Godal, Kainer, Philipps, Schoff und Somoff. Hinsichtlich aller dieser verweise ich ebenfalls auf das Material in meinen schon vorhin genannten Bänden und außerdem auf die Belege in den verschiedenen Kapiteln des vorliegenden Bandes; in diesem Kapitel auf die Abbildungen 100–103.

Aber mit den zuletzt Genannten ist das hier aufzuzeigende Bild erfreulicherweise noch nicht vollständig. Wir leben nämlich gleichwohl seit etlichen Jahrzehnten in einer Zeitenwende. An die Seite des Spießerischen, des Gedankenlosen, ist bereits das Verantwortungsbewußte getreten, das erneut zu höheren Zielen drängt. Die sozialen Gefühle haben sich vertieft und verbreitert, und inmitten des Kleinen und nur Genießerischen bereitet sich schon sehr deutlich ein neues Großes vor. Dies beweist nicht zuletzt die Art, wie sich die sozialen Instinkte in den erotischen Bildwerken und Schilderungen widerspiegeln. In der Graphik hat es im neunzehnten Jahrhundert mit Félicien Rops eingesetzt, es setzte sich fort über Leute wie Daniel Greiner, und heute gipfelt es in den Kühnheiten des Radierers Michel Fingesten, des dämonischen Alfred Kubin, vor allem aber, weil in seiner konsequentesten Form, in den monumentalen Anklagen des Berliners George Grosz. Die sogenannte ganz große Kunst hat die gleiche Parallelentwicklung aufzuweisen. Neben den Lossow, Kaulbach, Chaplin, Lejeune und den vielen ähnlichen erotischen Süßlingen ist ein Geschlecht gewaltiger Erotiker emporgewachsen, in deren Werk das erotische Erlebnis wieder als Naturgewalt offenbar wird. Hier marschieren drei Franzosen voran. Jeder im Kerne seines Wesens ein gewaltiger Erotiker: Gustave Courbet, Auguste Renoir und Auguste Rodin. Bei diesen dreien weiß man wirklich nicht, welchen man an die Spitze stellen soll; sowohl als Erotiker wie als künstlerische Potenzen sind sie alle gleich gewaltig. Alle drei haben den Geschlechtsakt künstlerisch dargestellt; die beiden ersteren in nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Werken, Rodin dagegen hat sich diese Aufgabe sogar im Hinblick auf die weiteste Öffentlichkeit gestellt. Und zwar nicht bloß

96. Jo und die Wolke. Französischer Kupferstich. 1810

einmal, sondern mehrfach. Unter anderem in einer Plastik, die in die erste Reihe seiner Hauptwerke gehört. Es ist dies die herrliche Marmorgruppe „Die Erfüllung" (La Possession. Bild 98). In allen Werken der drei Genannten erleben wir wieder den Triumph des Naturalismus. Aber auf seiner denkbar höchsten Stufenleiter. Es ist nicht mehr der eines Giulio Romano, bei dem alles auf die bloße Mechanik des Geschlechtsaktes pointiert ist, sondern der Naturalismus ist hier nur Mittel, um den grandiosen seelischen Inhalt dieses Erlebnisses so überzeugend und so hinreißend wie möglich zu gestalten. Was wir in solchen Werken wie denen von Rodin vor uns haben, ist der höchste Triumph des sozialen Gefühls, denn es fehlt ihm jede Nüance der niederziehenden Lüsternheit, dagegen gipfelt alles in der überwältigenden Erhabenheit des Schöpferischen. Andererseits tritt gerade in diesem Werk Rodins mit zwingender Gewalt in Erscheinung, daß Rodin in erster und in letzter Linie nur Erotiker ist, daß die intensive Wirkung aller seiner Werke und darum auch seine zweifellose Unsterblichkeit hierin ihre zentrale Wurzel hat. Wir werden die ungeheure Erotik, von der Rodin erfüllt war, im Laufe der späteren Kapitel noch an einer ganzen Reihe in den verschiedensten Richtungen höchst bezeichnender Werke kennen lernen. —

Die jetzt folgenden literarischen Belege werden erweisen, daß jene, denen das Geschick die Feder an Stelle des Pinsels oder des Meißels zur Offenbarung ihrer intensivsten Sehnsüchte in die Hand gedrückt hat, mit der gleichen Kraft und Glut, mit der gleichen breitmalenden Behaglichkeit und Lüsternheit, aber auch mit der gleichen göttlichen Erhabenheit den Geschlechtsakt dargestellt und glorifiziert haben.

Höchste schwelgerische Ekstase, die nach der größtmöglichen Lust lechzt, erfüllte den namenlosen tamulischen Verfasser des heiligen Buches der Liebe. Er singt (zitiert nach den „Gärten des Ostens"):

„Ein König der Erde kam des Nachts mit dem Monde in Flockenwölkchen schwimmend und trug einen Bogen in seinen Blumenhänden. Der rote gebäumte Speer bot sich den Mallikablumen, die die Tillaeblüte umgeben, wo jener wohnt, der das Feuer in seiner Hand hält. Und so kamen wieder in die Macht des Königs diese Brüste, die der Gnade des ewigen Gottes gleich sind. Und in den Kelch des Lotos war im Verlangen frisch der Tau gefallen. In dem Liebeskampfe gewann des Königs Krone den Schmuck der kleinen Blumenfüße der Königin. In dem Ozean seiner Lust ergriff er diese Füße und trank den Honig, der in kleinen glänzenden Perlen aus ihrem leuchtenden Lotos strömte. Die roten Lippen zitterten, die schwarzen Augen wurden weit; und sie fiebert und stammelt sinnlose Worte in seiner Umarmung." Eine solche Durchsichtigkeit der Schilderung ist für unser heutiges Empfinden nur ertragbar, wenn sie zu einer solchen leuchtenden poetischen Farbigkeit gesteigert ist.

Die derbe Urkraft seiner Epoche erfüllte den italienischen Novellenschreiber Grazini, der 1503 bis 1584 in Florenz lebte. Er ersetzte die Poesie durch eine für jene primitiven Zeiten sehr wirksame Situationskomik. In diesem Gewande durfte man damals die intimsten Schilderungen öffentlich vortragen. Aus der dritten Novelle seiner vielgelesenen „Nachtmähler" zitiere ich nach der bei Georg Müller, München, erschienenen Übersetzung von Hanns Flörke die folgende Stelle:

„Da aber Mante, wie gesagt, schön und anmutig war, wurde sie von vielen feinen Herrchen umschwärmt, und die ganze Nacht hörte man vor ihrer Haustür Gesang und Musik und die verliebtesten

Serenaden von der Welt. Da sie jedoch ein Auge auf einen jungen Kerl namens Berna geworfen hatte, trieb sie mit allen anderen ihren Spott, und weil ihr Gatte, der in allen Dingen schwach war, sich im Frauendienst als ein ganz besonderer Schwachmatikus erwies, beschloß sie als kluges Weib, sich Bernas zu bedienen, damit er die Arbeit vollende, die ihr Gatte nur unvollkommen besorgte; denn da sie gesund und kräftig war, konnte sie mit so kleinen Bissen nicht auskommen. Sie sprach daher mit ihrer Mutter über die Sache und brachte es dahin, daß diese Mitleid mit ihr empfand und zu ihr sagte: „Liebe Tochter, laß mich nur machen, sei unbesorgt, du sollst bald zufrieden sein." Damit ging sie den Liebhaber aufsuchen, der noch sehnlicher als Mante das Spiel der Liebe wünschte, und sie beschlossen, daß Berna nach Mitternacht erscheinen, ein gewisses Zeichen geben und die Tochter von ihrem Kummer befreien solle. Er ließ sich das nicht zweimal sagen, gab zur verabredeten Stunde das Zeichen und wurde von Mona Antonia ins Haus und dann neben seine Mante ins Bett gelassen. Sie hatten ein Bett nach der alten Mode, das so geräumig war, daß alle drei auf einem Kopfkissen ruhten, ohne sich mit den Armen zu berühren: Mante in der Mitte, die Mutter auf der einen und der Gatte auf der anderen Seite. Nachdem Berna, just als Falananna eingeschlafen, zwischen Mona Antonia und der Tochter ins Bett geschlüpft war, hielt er sich nicht mit langen Zeremonien auf, sondern sprang sie an wie ein hungriger Wolf. Der guten Frau schien das eine andere Nummer, was Berna da machte, und sie meinte eine andere Wonne und Befriedigung zu empfinden, als sie sie mit ihrem Gatten zu fühlen pflegte, und sie begann daher sich so heftig zu bewegen und zu zappeln, so laut zu seufzen und zu stöhnen, daß Falananna, der einen leichten Schlaf hatte, aufwachte. Und als er das Wiegen verspürte und das süße Stöhnen vernahm — waren sie ihm doch näher als eine Reihe Dachziegel der anderen — streckte er die Hand aus und fühlte Berna auf seiner Stute, der sie mit Extrapost laufen ließ. Da rief er, im Glauben, es sei die Mutter: „Mona Antonia, was macht Ihr da? O weh! Seht Euch vor, daß Ihr mir meine Frau nicht schwängert." Als Mona Antonia, die auf ihrer Bettseite, höchst zufrieden über das Glück ihrer Tochter, wachte, Falananna hörte, näherte sie, um zu verhüten, daß der Gatte die Anwesenheit Bernas merkte, ihren Kopf dem ihrer Tochter und antwortete: „Mach' dir keine Sorge, daß ich sie dir schwanger mache, o nein! Weh mir Armen! Ich muß sie in der Nabelgegend reiben, war die Ärmste doch dem Sterben nahe, so große Schmerzen hat ihr vor wenigen Augenblicken noch die Gebärmutter verursacht! Hör', wie sie wimmert!" Als Mona Antonia diese Worte sprach, waren die beiden just auf dem Gipfel der Liebesseligkeit, und daher rief Mante im Übermaß der Wonne zweimal: „O weh! O weh! Ich sterbe, ich vergehe!" Da fing Falananna an zu schreien: „Wart', wart', ich gehe den Priester holen, wart', liebe Frau, stirb noch nicht, weh mir! Stirb nicht, bevor du gebeichtet hast!" Und schon war er aus dem Bett gesprungen und suchte, da es finster war, das Licht anzuzünden, als Mante, die das hörte, zu ihm sagte: „Lieber Gatte, bedankt sei die heilige Nafissa, die Schutzheilige der Gebärmutter: ich bin geheilt, ich bin wieder zum Leben erwacht, kehrt wieder ins Bett zurück und habt keine Angst: ich habe gar keine Schmerzen mehr." Berna, der gleichfalls mit seiner Sache fertig war, war von Mante heruntergestiegen und hatte sich zwischen sie und die Mutter gelegt, Mona Antonia aber kroch über ihn hinweg und nahm die Tochter in die Mitte, worauf sie ihrerseits Falananna ins Bett rief und ihn sich an seinen Platz legen ließ, indem sie sagte, sie habe sich zwischen ihn und Mante gelegt, damit sie ihn, nachdem sie soviel Schmerzen ausgestanden, für den Rest der Nacht nicht mehr belästigen könne." „Daran habt Ihr wohlgetan," antwortete Falananna und trachtete wieder einzuschlafen. Mante aber und ihr Berna beschäftigten sich diese ganze Nacht mit nichts anderem, als Leib gegen Leib zu kämpfen, und manchmal kam es vor, daß sie ihn unterkriegte."

97. Am Ziel. Radierung von Walter Klemm. 1920

Bei dieser Erzählung ist noch zu beachten, daß durch die Verhöhnung des Hahnreis, in der dieser Schwank gipfelt, wahrscheinlich mehr als ein bloß beziehungsloser Scherz gemacht ist. Das Spotten über den Hahnrei ist nicht selten das Bramarbasieren solcher,

98. Die Erfüllung. Marmorplastik von Auguste Rodin

die hinsichtlich ihrer eigenen Person selbst etwas unsicher sind und ihre Unsicherheit auf diese Weise überkompensieren.

Bei dem anonymen Verfasser des in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erschienenen deutschen Romans „L'amoroso bambino" handelt es sich mehr um das Vergnügen an breitmalender Lüsternheit:

„Mademoiselle S . . . . schiene sich der Leidenschaft, welche sie reitzte, ohne alle Behutsamkeit zu überlassen, und sie schonte nun nichts mehr! Ihre Zunge, als der Dollmetscher der Wollust, stammelte nur noch halbgebrochene Worte, die die Zerrüttung einer Seele, die nicht mehr bey sich selbst ist, vollkommen ausdrückten. Unsere von den Begierden entflammte und in dem Schoß der Wollust vereinigte Hertzen hatten alle andere Empfindung des Vergnügens verloren. Meine Augen erstarrten, und mein Geist war im Begriff, sich von mir zu entfernen; ich vermeynte zu sterben, und folgte mit unbeschreiblicher Lust den Reitzungen einer so entzückenden Bezauberung. Ich verlor gäntzlich den Gebrauch meiner Sinnen, und kaum war ich zu mir selbst kommen, so stürtzten mich neue Regungen wieder in den nehmlichen Zustand."

Nicht viel anderes ist von dem schon früher von mir zitierten Verfasser des Romans „Angola" zu sagen. Bei ihm liest man:

„Er war Meister von diesen Schönheiten und von ihr selbst; seine Furchtsamkeit hatte der kühnsten Liebe Platz gemacht. Wehrtester Prinz, rief sie mit einer gebrochnen Stimme aus, — — ist das die ehrfurchtsvolle Liebe, die sie mir geschworen haben? — — halten sie ein! Grausamer! — — Sie wollte weiter reden; die Regungen des Prinzen verhinderten sie; er bedeckte ihr den Mund mit entflammten Küssen. Setzen sie sich meinem Glücke nicht entgegen, sagte er zu ihr; erzürnen sie sich nicht über eine Inbrunst, davon sie der Grund sind. — — Nein, ich werde niemals darein willigen, erwiderte Zobeide — — halten sie doch ein, mein Geliebter — — O Wollust, wie mächtig bist du — — Ihr Götter, ich sterbe — — bey diesen Worten benahm ihr das Vergnügen den Gebrauch der Sprache. Abgott meines Hertzens, rief der Prinz, welcher die Fülle der Wollust genoß, warte — — ich will meine Seele mit der Deinen vereinigen —."

Auch der schon im vorigen Kapitel gewürdigte Verfasser des „Themidor", der Marquis d'Aucourt, muß hier belegt sein. In der folgenden Stelle handelt es sich um das Schwelgen des Verfassers in einer Vergewaltigungsszene:

„Wie, Madame, erwiderte ich, dieser Gatte ist Ihr Gemahl? Er ist mein Todfeind; er hat mir einen schimpflichen Streich gespielt; zweifellos sind Sie mitschuldig daran? Da mir der Moment dazu günstig ist, muß ich mich rächen. Alsbald fasse ich sie in meine Arme, presse sie, stoße sie aufs Kanapee; sie will schreien. Schreien Sie, sage ich zu ihr; jawohl, Madame; schreien Sie, so laut Sie nur können; machen Sie nur Lärm, das will ich gerade. Ich steckte ihr den Dolch in die Scheide, sie verlor die Besinnung; ohne an die offenen Fenster und Türen zu denken, ohne mich an das Geräusch zu kehren, das vom Rauschen unserer Taffetkleider entstand, kämpfte ich, griff ich an, triumphierte ich: ich weiß nicht, ob Madame Dorville, um eher wieder frei zu sein, dem Sieg nicht Beihilfe leistete; ich rächte mich an ihrem Gatten; vielleicht wollte sie sich ebenfalls rächen? Wo gäbe es eine Frau, die in ihrem Haushalt keinen Mißstimmungen unterworfen wäre. . . ."

Auch Friedrich Schlegel mag hier zitiert sein und zwar durch die folgende Stelle in seiner Lucinde (zitiert nach Reklams Universalbibliothek, Leipzig):

„O fliehen Sie nicht so schnell Lucinde, die Moral wird Sie doch nicht einholen. Du wirst fallen, Liebe! — Ich habe dich nicht länger warten lassen wollen. Nun sind wir ja da. Und du bist auch eilig. — Und du bist sehr gehorsam. Aber jetzt ist nicht Zeit zu streiten. — Ruhig, ruhig! — Siehst du, hier kannst du weichlich ruhn und wie es recht ist. Nun wenn du diesmal nicht . . . so hast du gar keine Entschuldigung. — Wirst du nicht wenigstens erst den Vorhang niederlassen? — Du hast recht, die Beleuchtung wird so viel reizender. Wie schön glänzt diese weiße Hüfte in dem roten Schein! . . . Warum so kalt, Lucinde? — Lieber, setze die Hyacinthen weiter weg, der Geruch betäubt mich — Wie fest und selbständig, wie glatt und fein! Das ist harmonische Ausbildung — O nein, Julius! laß, ich bitte dich, ich will nicht. — Darf ich nicht fühlen, ob du glühst wie ich? — O so laß mich doch die Schläge deines Herzens lauschen, die Lippen in dem Schnee des Busens kühlen! . . . Kannst du mich wegdrücken? Ich werde mich rächen. Umarme mich fester, Kuß gegen Kuß: nein, nicht mehre, einen ewigen. Nimm meine Seele ganz und gib mir deine! . . .“

Nun möchte ich ein besonders charakteristisches Beispiel aus dem Englischen und aus derselben Zeit folgen lassen. Man ist heute vielfach geneigt, auch dem Engländer früherer Zeiten eine gewisse Zurückhaltung gegenüber erotischen Motiven zuzuschreiben. Nichts ist falscher als dies. Der Engländer des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts ist im Erotischen nicht zurückhaltender als der festländische Mensch derselben Epoche. Er ist im Gegenteil in zahlreichen Fällen noch viel hahnebüchener als dieser. Ja, es gibt überhaupt nichts, was an die zynische Handgreiflichkeit der erotischen englischen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts heranreicht, jedenfalls nichts, was diese noch überragen könnte. Ich gebe aus sehr vielem Gleichartigen das folgende Gedicht „Die Hochzeitsnacht“, das der 1779 erschienenen Gedichtsammlung „The Buck's Delight, or Love's Repository“ von Thimothy Pickle Pitcher entnommen ist:

99. Farbige Lithographie von Lovis Corinth. Aus „Götterliebschaften“

100. Die günstige Gelegenheit.
Federzeichnung von Constantin Somoff

„The virgin nuns pray lend your aid,
While love's soft raptures are display'd;
Ah! come assist my artless lay,
Which now at beauty's shrine I pay.
The matrimonial sanction past,
Philander's hopes are crown'd at last.
The bells were rung, the feast prepar'd,
The men and maids in white appear'd;
The lucious jest, the smart reply,
The roguish look, and leering eye,
The toast of pleasure each one past;
Till wish'd-for bed-time came at last:
The possits drank, the stocking thrown,
And now the pair are left alone.
Melinda views the downy bed,
Where she's to loose her maidenhead;
And fearful, slowly strips her cloaths;
Her naked beauties to expose:
Her hopes and doubts alike expand,
To see Philander's pego stand,
He, full of wine and sportive nettle,
Longs much to fill her virgin kettle;
With earnest suit implores the fair,
To give him bliss and ease his care:
On love's soft after lye reclin'd,
And ope her legs to please his mind;
For ah! his p-k he finds so strong
(Which she may view both thick and long)
I cannot stay another minute,
Oh! let me, let me put it in it.
Melinda could no more dely,
But went to bed, and f-k'd away.

Die sämtlichen Gedichte dieser Sammlung sind in diesem Stil gehalten. Aber man muß gerecht sein, und deshalb darf man nicht übersehen, daß sich mit einer solchen Kühnheit, und zwar besonders in den objektiven Künsten, nicht selten auch eine imponierende künstlerische Kraft verbindet. Es genügt, als Beweis die Namen Thomas Rowlandson, Isaac Cruikshank und Newton zu nennen, von dem ersteren werden wir in diesem Band noch eine ganze Anzahl in dieser Richtung sehr bezeichnender Dokumente kennen lernen.

Von den Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts nenne ich an erster Stelle den seinerzeit so viel gelesenen Béranger, der seinen derben erotischen Schilderungen durch köstlichen Witz und Humor immer von neuem ein gern akzeptiertes Freigeleit sicherte. Epiphane Siderdoulx, gehört ebenfalls zum Stamme der Béranger. Auch er ist mit dem köstlichen Geschenk des gallischen Humors begnadet, was ihm gestattet, im dichterischen Erleben seiner erotischen Wunschphantasien immer bis nahe an die letzte Grenze zu gehen. Ich zitiere von ihm das kleine Scherzgedicht „Der Duft der Kastanien", dem man heute noch in Frankreich im Volksmund begegnet:

101. „Das Geschenk Gottes". Illustration zu einer türkischen Erzählung.
Federzeichnung von Franz Christophe

La floraison du châtaignier
Offre une odeur particulière
Et difficile à désigner.
Essayons pourtant. — Maître Pierre,
Certain soir, avec sa fermière
Et son garçon rentraient de loin,
Sur une charrette de foin.
Pierre dormait. Sa bonne femme
Dormait aussi près du garçon.
Le garçon tâtonnait la dame,
Qui, sans faire trop de façon,
Se laissait pousser à la gamme
Si bien que, dans un doux frisson,
Jaillit la liqueur sans pareille
Qui fait les rois et les fermiers.
— Tiens! dit le mari qui s'éveille,
En dressant le nez et l'oreille,
Nous passons sous les châtaigniers.

Durch ein Beispiel belege ich hier den schon im vorigen Kapitel zitierten Sire de Chambley, den die Franzosen trotz oder auch wegen seiner Kühnheit unter ihre Klassiker der erotischen Dichtung zählen:

Reviens sur moi! Je sens ton amour qui se dresse;
Viens, j'ouvre mon désir au tien, mon jeune amant.
Là ... Tiens ... Doucement ... Va plus doucement ...
Je sens, tout au fond, ta chair qui me presse.
O mon âme ..... Lentement,
Prolongeons l'instant d'ivresse.
Rythme bien ton ardente caresse ...
Au gré de mon balancement,
Là ... Vite! Plus longtemps!
Je fonds! Attends.
Oui ... Je t'adore ...
Va! Va! Va! Encore. Ha!

Mit Humor und Poesie gar nichts und mit Geist sehr wenig haben, wie wir schon gesehen haben, die meisten erotischen Romane aus dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts zu tun, denn deren Verfasser betätigten beim Schreiben ausschließlich eine ganz unverhüllte geistige Onanie. Sie wollten nichts anderes, als ihre erotischen Spannungen auf dem direktesten Wege geistig abreagieren. Natürlich sind ihre Produkte gerade deshalb, wie ich schon an mehreren Stellen hervorhob, in so vielen Fällen besonders aufschlußreich. Aus einem fingierten erotischen Briefroman, in dem eine eben verheiratete und auf der Hochzeitsreise sich befindende Pariserin ihrer noch unverheirateten Freundin die Erlebnisse der ersten acht Nächte in der breitesten Detailmalerei schildert, zitiere ich ein paar knappe Auszüge. Sie lauten:

„Notre première nuit de noce, qui m'a été cependant bien pénible, car tu sais que j'étais comme toi, bien vertueuse et bien candide, que je ne savais pas même ce qui distinguait l'homme de la femme, cette première nuit, dis-je, me paraît déjà bien loin de moi, tant les événements se précipitent et changent de face d'une nuit à l'autre .....

Première nuit. Cette première nuit, quand les cérémonies d'usage furent terminées et que maman m'eut fait certaines recommandations, je restai seule avec mon époux dans notre chambre à coucher. Je lui appartenais tout entière, c'était la dernière recommandation de maman. Il se déshabilla le premier, mais moi, je ne voulais ou plutôt je n'osais en faire autant; je croyais encore commettre un gros péché. La toilette de nuit de mon mari terminée il s'avança vers moi et me déshabilla lui-même. Il fallut me résigner à coucher avec lui. Je me glissai aussitôt dans le lit et lui vint me rejoindre ensuite, après avoir répandu un peu d'essence de parfum dans la chambre. Sa première occupation fut de m'embrasser bien gentiment; mais on sentait qu'il était en ce moment-là l'objet de secousses intérieures, produites par une fièvre des plus intenses, la fièvre de la passion la plus ardente, celle de l'amour. Sa main sur ma poitrine me faisait déjà tressaillir les seins, lorsque graduellement cette main descendit jusqu'à ma petite affaire (tu sais, ma chère, ce que je veux dire). Je n'y tenais plus; je ne savais ce qu'il voulait faire; mais mon attente fut de courte durée . . .

102. Das Einverständnis. Illustration zu „Die Verführung". Federzeichnung von Franz Christophe

Deuxième nuit. Pour la deuxième nuit, je ne devais plus rien craindre. D'après les renseignements que j'avais recueillis, j'allais rentrer dans la sphère des plaisirs de la volupté. Donc, cette nuit-là, nous nous couchâmes de bonne heure. Dans le lit, mon mari me dit: — Ma petite femme, veux-tu que nous fassions cela en gamin. En gamin! pensais-je; quel drôle de nom! Je veux bien, lui répondis-je, puisque je t'appartiens tout entière ....

Troisième nuit .... Ah! si tu savais, ma très chère Jeanne, quelle jouissance charnelle et délirante on éprouve quand un mari n'est pas tout à fait un apprenti; quand il s'y connaît en affaire d'amour, comme le mien! Tiens! ce n'est rien de la dire ni de l'entendre, il faut le sentir, l'éprouver, et pour

103. Die moderne Danaë. Tuschbild von J. Kuhn-Regnier

cela il faut faire comme moi, te marier. Dans quelques jours, si tu veux, je te donnerai quelques renseignements; ou plutôt je te ferai faire un petit apprentissage à ce sujet. En attendant laisse-moi continuer ma lettre; je ne t'ai presque encore rien dit de ce que nous avons fait depuis huit jours que nous sommes mariés . . . ."

Dieses Opus erschien 1886 unter dem Titel „La Lune Mielle" de Louise de Courmone.

Wenn man die Kraft zur wahrhaft künstlerischen Gestaltung der Dinge hat, so bleiben derartige realistische Schilderungen nicht nur psychologische Dokumente, sondern sie erheben sich immer zugleich auch zum echten Kunstwerk, in dem eben deshalb auch das Letzte, wenn es die Logik erfordert, nicht fehlen darf. Das gilt z. B. stets von Maupassant. Man lese die folgende kurze Schilderung aus „Ein Leben":

„Er faßte sie mit beiden Armen um den Leib, wütend, wie ausgehungert nach ihr, und überlief mit schnellen, beißenden, wahnwitzigen Küssen ihr ganzes Gesicht und den oberen Teil ihres Busens, sie unter seinen Liebkosungen betäubend. Sie hatte ihre Hände geöffnet und blieb wie leblos unter seinem Rasen, ohne mehr zu wissen, was sie tat, was er tat, in einer Trübung des Bewußtseins, die sie nichts begreifen ließ. Plötzlich zerriß sie ein scharfer Schmerz; und sie fing zu stöhnen an; sich in seinen Armen windend, während er gewaltsam von ihr Besitz nahm."

Wenn eine solche Deutlichkeit mit einem ebenso starken sozialen Verantwortlichkeitsgefühl gepaart ist, wie es bei Maupassant der Fall ist — das Gleiche gilt gegenüber seinem Zeitgenossen und Landsmann Emil Zola —, dann gereicht die Deutlichkeit der Schilderung übrigens niemals zum Schaden, wohl aber zum Heile der Seelen, wenn sie sich das Bürgerrecht in der Kunst erobert.

*

Die Frau des Malers J. van Loo

Gemälde von van Loo. Louvre, Paris. Um 1710

104. Die Rose Gemälde von Lubin de Beauvais. 1913

## Fünftes Kapitel

# Das Crescendo in der Liebe

Ich habe im ersten Teil dieses Buches (S. 260 u. f.) nachgewiesen, daß das in erkennbarer Weise liebebegehrende und liebebereite Weib dem Mann die sicherste Aussicht auf Steigerung seines Lustgewinnes — was wir unter dem Crescendo in der Liebe zu verstehen haben — bietet. Das liebebegehrende Weib ist infolgedessen die Idealvorstellung der meisten Männer vom Weibe, also auch der Künstler. Schon aus diesem Grund gehört das derart aufgefaßte Weib ebenfalls zu den ständig und ganz besonders bevorzugten Motiven der Maler, Bildhauer und Dichter. Jedoch nicht nur aus diesem einen Grunde. Die Begeisterung des Mannes für das zur Liebe auffordernde Weib erschöpft nicht den ganzen Umfang dieses Problems. Dieses Problem hat auch eine sehr fatale Kehrseite. Und diese ist in ihrer Art genau so bedeutsam und wirkt eben-

falls im höchsten Grad anspornend auf die Schaffenskraft der Künstler; freilich in einer ganz anderen Weise. Die fatale Kehrseite dieses Problems besteht darin, daß jede Wohltat bekanntlich zur Plage werden kann. So auch das Liebesbegehren des Weibes, wovon allzuviel Männer ein sehr trauriges Lied zu singen wissen. Das weibliche Liebesbegehren wird in dem Augenblick für den Mann zur Plage, — und zwar zu der erniedrigendsten, die es für ihn gibt! — in dem es jenen Grad erreicht, wo seine Potenz in Gefahr kommt, gegenüber ihrem erotischen Begehren nicht auszureichen. In diesen Fällen leidet der Mann am Weibe, denn er wird durch sein mangelndes physisches Vermögen aus einem Sieger über das Weib zu einem Unterliegenden ihm gegenüber. Durch nichts aber wird das männliche Selbstbewußtsein, wie ich schon mehrfach hervorhob, in einer ähnlich folgenschweren Weise gefährdet. Die Lust der weiblichen Liebesversprechungen wandelt sich für ihn in höchste Unlust. Dafür rächt sich der Mann am Weibe. Und zwar mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, der Künstler also auch mit denen der Kunst. Er verfemt das sinnliche Weib als den Ausbund alles dessen, was am Weib Verächtliches sein kann, als die schamlose Dirne, die alles Erhabene — wozu er in diesem Fall natürlich auch die Unzulänglichkeit seiner physischen Potenz zählt! — in den Schmutz infernalischer Lüste hinabzieht. Das ist die Rache des Mannes. Diese Form seiner Rache ist aber zugleich auch seine Rettung vor dem ihm sonst drohenden seelischen Zusammenbruch. Auf dem bequemen Umweg der Verächtlichmachung des Weibes erhöht sich der Mann von neuem über dieses, was doch immer ein Hauptziel aller seiner Lebensenergien ist. Auf die Kunst und die Literatur übertragen, bedeutet dieses Gesetz: Wie zahllose Künstler kein Ende des Rühmens finden, um das unverkennbar liebebegehrende Weib zu verherrlichen, so finden nicht viel weniger Künstler des Schmähens kein Ende, um das Weib wegen des gleichen Gebarens vor der Welt, das heißt vor ihm, dem betreffenden Künstler, herabzusetzen und dadurch zu entwerten.

105. Eva. Flämische Schule. 1507.
Gemälde, Louvre, Paris

Wenn man alles dies zusammenfaßt, so muß man sagen: der große Reichtum an hier in Frage kommendem Material ergibt sich aus dem Umstand, daß die beiden Gegenpole, auf denen das seelische Gleichgewicht des Mannes sich aufbaut, in dem Problem des liebebegehrenden Weibes vereinigt sind, also sowohl die Höherwertung des Weibes als auch dessen Entwertung. Weil die Dinge so liegen, sind dies auch die beiden prinzipiellen Hauptgesichtspunkte, nach denen man

die hier in Frage kommenden Darstellungen und Schilderungen in erster Linie scheiden muß. Wohlgemerkt: nur in erster Linie. Denn auch hiermit ist noch lange nicht alles restlos geklärt. Im Gewande dieser beiden Haupttendenzen sind, wie bei allen Sexualproblemen, noch verschiedene andere Motoren, teils offen, teils verschleiert, in Aktion. Ich habe die wichtigsten bereits im ersten Teil enthüllt (siehe dort S. 261) und rekapituliere hier kurz nur das Wesentliche. Der erste der verschleiert wirkenden Motoren ist ein Faktor, der viel häufiger in Aktion tritt, als man gemeinhin ahnt. Er besteht in der Tatsache, daß nichts die männliche Liebesfähigkeit so sehr stützt und steigert als die stimulierende Wirkung des erotisch erregten Weibes auf den Mann. Durch diese Steigerung hat der seiner Potenz nicht immer sichere Mann die Aussicht, jene Klippen zu umschiffen, die bei dem widerstrebenden Weib das Endziel verbarrikadieren. Das sinnlich erregte und liebebereite Weib bewahrt den Mann am ersten vor den mannigfachen Gefahren des Schiffbruchs, die der Potenz so vieler Männer drohen. Um hier ein ganz konkretes Beispiel zu nennen, das uns zugleich sehr wertvolle Aufschlüsse darüber gibt, wie sehr sowohl die Stoffe eines Künstlers, als auch deren spezifische Gestaltung von einer solchen Veranlagung beeinflußt werden, verweise ich auf den Dichter Strindberg. Dieser als Mensch so unglückliche Künstler hatte ständig die größte Angst vor dieser Klippe, wie ich aus einem vertraulichen Brief an einen seiner Freunde weiß, den mir dieser seinerzeit zum Lesen gab, um meine Ansicht über diese Angelegenheit einzuholen. In diesem Brief setzte Strindberg eingehend auseinander, wie diese gefährliche Klippe am sichersten zu umschiffen sei. Er fand keinen

106. Eva verführt den Adam.
Gemälde von Jan Gossaert. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

107. Venus und Amor. Gemälde von Giacomo Palma. Gemäldegalerie, Kassel

anderen Ausweg als den, zu erreichen, daß das Weib dem Mann von vornherein liebebegehrend entgegenkommt. Der zweite in Frage kommende Motor ist das überaus starke Offenbarungsbedürfnis des Mannes hinsichtlich der eigenen Erotik. Da ihn jedoch die sozialen Instinkte und Forderungen ebenso kategorisch dazu zwingen, seine erotischen Triebe gegenüber der Öffentlichkeit zu verhüllen, so schafft er sich aus diesem Dilemma den Ausweg, daß er die eigenen erotischen Wünsche kurzerhand als solche des Weibes ausgibt. Eine solche Verschiebung ist absolut nichts Widersinniges. Denn die Erotik bedient sich, wie wir bereits wissen, sowieso ständig des Mittels der Übertragung, der Symbolik, der Umschreibung; und Kunst ist in ihrem Grundwesen ja überhaupt niemals etwas anderes als Symbol, wie ich weiter oben wiederholt schon dargelegt habe. Statt seiner Person zeigt also der von starken erotischen Wünschen erfüllte Künstler das Weib in diesem Zustand. Auf diese Weise kann er seine eigene gesteigerte Erotik von sozialen Hemmungen unbeschwert restlos ausleben. Der dritte Motor ist die starke männliche Sehnsucht nach dem in der Liebe bereits erfahrenen Weib. Von einem solchen verspricht sich der Mann ebenfalls eine Vermehrung seines Lustgewinns, es läßt ihn sozusagen „ungekannte Wonnen" ahnen. Diese Möglichkeit bedeutet im Hinblick auf die Tatsache, daß eine Vermehrung des Lustgewinns zu den obersten erotischen Wunschphantasien gehört, auch ganz außerordentlich viel.

Dieses sind die wichtigsten der hier in Frage kommenden Faktoren. Und sie dienen bald dem einen, bald dem andern Hauptziel, also sowohl der Höherwertung des Weibes wie auch dessen Entwertung; denn beides kann auf jedem dieser Wege erreicht werden. Welchem dieser beiden Ziele sie im besonderen Falle dienen sollen, entscheidet die individuelle Einstellung des einzelnen Künstlers zum

Weibe und außerdem der durch die jeweilige historische Situation bestimmte öffentliche Sittenkodex. Hier ist übrigens zu bemerken, daß die klare Erkenntnis, wohin ein Künstler im einzelnen Fall strebte, mitunter sehr schwierig ist. Man darf keinen Augenblick außer acht lassen, daß sehr viele derartige Darstellungen, und das gilt vom bildlichen wie vom literarischen Dokument, auf einer Grenzlinie sich bewegen, so daß man ihre wirkliche Antriebskraft ebensogut aus dem einen wie aus dem anderen Motor herleiten kann. In solchen Fällen bedarf es, um klar zu sehen, der Heranziehung des Gesamtwerkes des betreffenden Künstlers. Weiter ist zu beachten, daß man außerdem bei sehr vielen Werken mit ziemlicher Sicherheit behaupten kann, daß bei ihrer Entstehung mehrere dieser Motoren zusammengewirkt haben. Also zum Beispiel der Drang zur Steigerung des Lustgewinns, der der Offenbarung der eigenen Erotik und der der Entwertung des Weibes. Jedenfalls hat dasselbe Motiv sehr oft den verschiedenen einander entgegengesetzten Tendenzen gedient. Das letztere gilt zum Beispiel von dem Evamotiv, sofern es in der Art aufgefaßt ist, daß Eva vom Maler als die Verführerin des Mannes gezeigt wird (Bild 105). Bei diesem Motiv liegt jeder Fall anders. Es gibt Hunderte von Adam- und Evabildern, bei denen man ohne weiteres behaupten darf, daß die als sinnlich-begehrlich dargestellte Eva die Sehnsucht nach den besonderen Wonnen der liebesbereiten Frau offenbart. Dieses möchte ich von den Adam- und Evabildern des Jan Gossaert sagen, deren schönste Fassung das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum besitzt (Bild 106). Daß diese Beurteilung richtig ist, findet man bestätigt, wenn man zum Vergleich das bereits im zweiten Kapitel von mir wiedergegebene Muttergottesbild des Jan Gossaert heranzieht (Bild 31). Auch dieses Bild offenbart eine schwelgerische Verehrung der liebenden Frau als des beglückendsten Lebenswunders, das es gibt. Niemals ist bei diesen Bildern die Nebenabsicht am Werke, das Weib in diesem Stadium außerdem zu verdammen. Das gleiche gilt von den Adam- und Evabildern eines Dürer usw. Im besonderen möchte ich hier auf die interessante Eva von Hans Thoma hinweisen (Bild 23). In diesem Bild offenbart sich ein direktes Monumentalisieren der weiblichen Liebessehnsucht, des „ich will!“ Der Karlsruher Meister Hans Thoma dachte bei der Schöpfung dieses Werkes zweifellos

108. Joseph und Potiphar. Florentinisches Gemälde. Gemäldegalerie, Kassel

109. Die Wollüstige.
Kupferstich nach einem Gemälde von François Boucher

nicht im geringsten daran, den von ihm in der Figur der Eva symbolisierten Begriff Weib dadurch verächtlich zu machen, daß er seine schöne Eva, statt heimlich und statt kokett spielerisch, mit steil emporgerecktem Arm nach dem Apfel, das ist nach der Frucht der Liebe, greifen läßt. Ganz anders liegen die Dinge bei zahllosen anderen Evadarstellungen. Es gibt ebensoviel Auffassungen, die das Weib in der Figur der Eva mit denselben Mitteln verdammen und indirekt entwerten wollen. Die Sinnlichkeit der Eva ist in diesen Fällen als das Erniedrigende gezeigt, und zwar dadurch, daß eben diese Nüance überwiegt. Um mich für diese Tendenz ebenfalls auf ein modernes Beispiel zu beziehen, verweise ich auf den großen und überaus charakteristischen Holzschnitt „Das Feigenblatt" von dem Rheinländer Daniel Greiner (siehe Beilage). Dieses Blatt kann geradezu als ein klassisches Beispiel der Entwertungstendenz des Weibes durch die Hervorhebung seiner erotischen Begehrlichkeit bezeichnet werden, denn diese Absicht kommt so deutlich zum Ausdruck, daß sie schon auf den ersten Blick sinnenfällig ist.

An weiteren Motiven sind in diesem Zusammenhang zu nennen: „Venus und Amor" und „Venus und Adonis". Bei diesen beiden Motiven ist die erotische Erregung der Venus in den meisten Fällen eine sozusagen wohltemperierte. Also geht man kaum fehl, wenn man die Überzeugung ausspricht, daß es den künstlerischen Bearbeitern dieser Motive vorwiegend darum zu tun war, die Seligkeiten ahnen zu lassen, die das erotisch erregte Weib dem werbenden Mann verschafft. Solche Bilder sind meistens zugleich von jenem Selbstbewußtsein inspiriert, das von vornherein weiß, daß es als Sieger aus dem Kampf hervorgehen wird, das heißt, daß das Weib sich danach sehnt, von ihm, dem betreffenden Künstler, besiegt zu werden. Als beweisende Beispiele solcher Art nenne ich das herrliche Gemälde „Venus und Amor" von Giacomo Palma d. J. in der Kasseler Gemäldegalerie (Bild 107), das gleichnamige Bild von Pontormo in den Florentiner Uffizien, sowie die Stiche nach Le Parmesan, Vanloo und Eisen (Bild 110, 119 und Beilage). Auf allen diesen Darstellungen ist Amor nur die menschlich-symbolische Verkörperung der Liebessehnsüchte, von denen Venus erfüllt ist. Um das letztere zu erkennen, bedürfte es dieser Symbolisierung freilich in den meisten Fällen absolut nicht. Diese herrlichen Weiber auf den Bildern des Parmesan oder des Pontormo strotzen förmlich von Liebesverlangen. Natürlich ist die Beifügung des Amor darum doch nicht überflüssig. Der Künstler verfolgt damit noch einige andere Zwecke, die er auf diese Weise am besten zu erreichen vermag. Der erste ist, daß er durch die Hinzufügung des Amor am leichtesten und am wenigsten anstößig seine Venus in verschiedener Richtung zu aktivieren vermag, was natürlich deren sinnlichen Ausdruck ganz erheblich steigert. Der Künstler vermag dadurch seine Venus in solchen Stellungen vorzuführen, die in sehr nahen Beziehungen zum direkten Geschlechtsakt stehen. Da weiter der Pfeil des Amor von jeher zugleich ein allgemein bekanntes Phallussymbol ist, so kommt dort, wo Venus nach diesem Pfeil greift, außerdem noch eine sehr kühne, wenn auch heimliche erotische Nebenbeziehung in das betreffende Bild (Bild 110). Eine ähnliche Beziehung kommt in die Bilder, wo Amor seine Pfeile nicht auf den Mann, sondern auf das Weib abschießt. Hierzu vergleiche man die geistreiche Radierung von Michel Fingesten an der Spitze des Vorworts, deren wirklicher Sinn keines weiteren Kommentars bedarf (Bild 2).

Die Annäherung an den Geschlechtsakt, die, wie wir wissen, immer eine Hauptabsicht des schaffenden Künstlers ist, tritt auch in den meisten Venus- und Adonisbildern in Erscheinung. Diese können als eine Symbolisierung des Liebens mit Bewußtsein gedeutet werden, als das Vorspiel zu einer beabsichtigten Liebessymphonie. Dieselben Tendenzen erfüllt der Künstler übrigens noch unter einer ganzen

110. Venus und Amor. Kupferstich nach einem Gemälde von Le Parmesan

111. Der keusche Joseph. Französischer Kupferstich von Borel nach einem Gemälde von Veronese

Reihe anderer sogenannter klassischer Motive. Ich verweise hier nur auf das wundervolle Gemälde „Rinaldo und Armida" von Tiepolo (siehe Beilage) in der Münchener Alten Pinakothek, auf das ebenfalls überaus kostbare Gemälde „Acis und Galathea" von Tischbein in Kassel und auf andere ähnliche Motive.

Von solchen Künstlern, die das verliebte und liebebereite Weib ohne jedes Symbol, also ganz realistisch, darstellen, und zwar als Lobpreiser und Ersehner derartiger Situationen, zitiere und gebe ich die folgenden Namen und Beispiele: Aus den früheren Kapiteln nenne ich in erster Linie die Schöpfer des „Porträt einer Hofdame als Flora" und des „Porträt einer Hofdame bei ihrer Toilette" (siehe Beilagen). Beides sind Maler aus der Schule von Fontainebleau. Von den Künstlern des vorliegenden Kapitels nenne ich: Courtin, „Die Liebespriesterin", J. Raoux, „Lockung", F. Boucher, „Die Verliebte" und „Venus auf den Wassern", Charles Eisen, „König Heinrich IV. und die schöne Gabriele", Louis Boilly, „Prélude de Nina", Numa, „Allein", Devéria, „In sehnsüchtiger Erwartung", Bargue, „Selbstbespiegelung", Courbet, „In Träumen", Franz Lenbach, „Wollust", Rodin, „Das Verlangen" und „In Träumen", Roganeau, „Die sterbende Unschuld", Max Brüning, „Das Kammerkätzchen" und Raphael Kirchner, „Die Prüfung". Diese sämtlichen Bilder bedürfen weder im einzelnen noch im ganzen eines weiteren Kommentars. Die Gestaltung der Sehnsucht nach dem liebebegehrenden Weibe tritt in ihnen ohne jede Nebentendenz klar in Erscheinung. Bei den meisten der genannten Künstler bekommt man diese Absicht obendrein durch ihr Gesamtwerk bestätigt.

Um die eigene gesteigerte Erotik direkt in der Person eines männlichen Wesens zum Ausdruck zu bringen, bedient sich die Kunst prinzipiell zweier Mittel: der klassischen Umschreibungen und der Karikatur. Von den ersteren kommen vor allem in Frage der Satyr oder Faun, der Zeus in seinen Verwandlungen und die geilen Alten im Susannamotiv. Es wird gezeigt, wie geile Satyrn und Faune schlafende Nymphen belauschen und schamlos enthüllen, wie verwegen Vater Zeus bei seinen Liebesunternehmungen zu Werke geht, usw. usw. Von den Künstlern, die hier besonders in Frage kommen, nenne ich in erster Linie Rubens, und verweise auf dessen Bilder „Pan und Syrinx", „Centaurenkampf" und „Der Raub der Töchter des Leukippos" (Bild 60, 61 und Beilage). Rubens hat zahlreiche solcher Motive gemalt. Auf ihn muß an dieser Stelle deshalb ganz besonders hingewiesen werden, weil alle seine Biographen immer wieder hervorheben, daß das persönliche Leben dieses Künstlers absolut nichts Turbulentes an sich hatte, jedenfalls trat bei ihm niemals ein Aufruhr der Sinne äußerlich in Erscheinung.

## Venus und Amor

Französischer Kupferstich von Anselin nach einem Gemälde von van Loo. Um 1785

112. Enttäuschte Liebeslust. Deutscher Kupferstich von Jeremias Wolf. 18. Jahrhundert

Dieser Umstand ist sehr wichtig, denn er beweist uns, in welch erschöpfendem Maße der zweifellos ungeheure Eros dieses Mannes in Kunst umgesetzt war. Die Kunst hat bei ihm alles aufgesaugt und in Anspruch genommen, so daß für das Leben nichts übriggeblieben ist. Natürlich ist solches immer cum grano salis zu nehmen. Von weiteren hierhergehörigen Werken und Künstlern nenne ich: „Diana mit Nymphen von Satyrn belauscht" von Abraham Janssens in der Kasseler Gemäldegalerie (Bild 220), „Der lüsterne Faun", angeblich von Vallin (siehe Beilage), der großartige Kupferstich „Jupiter und Antiope" von Duflos, nach einem Gemälde von Le Barbier (siehe Beilage), usw. Hinsichtlich des Motivs „Die geilen Alten" verweise ich im allgemeinen auf die verschiedenen Susannabilder in dem Kapitel „Das Sehen-Wollen"; in diesem Kapitel komme ich auch auf die weiteren speziellen Motore zu sprechen, die in einzelnen dieser Bilder außerdem noch wirksam sind. Der Umweg über die Karikatur in der Form der Satirisierung des geilen Mannes ist ein hundertmal beschrittener. In meinen Büchern „Die Karikatur der europäischen Völker" und „Die Frau in der Karikatur" finden sich zahlreiche hier in Frage kommende Beispiele, so daß es genügt, wenn ich mich im allgemeinen auf diese Bücher beziehe. In dem vorliegenden Band verweise ich auf die große Karikatur „Alte Geißböcke bieten auf eine französische Zicke", von Richard Newton, die zu den Meisterleistungen der englischen Karikatur zählt und den Stich „Die lüsternen Alten" von P. Wille (siehe Beilagen). Der direkten Darstellung des geilen Mannes be-

113. Die Liebespriesterin. Kupferstich nach einem Gemälde von J. Courtin

gegnet man schließlich sehr oft in der direkt erotischen Kunst. Als konkrete Beispiele verweise ich hier besonders auf die entsprechenden Bilder von Rowlandson, Newton, Poitevin, Rops, Christophe, George Grosz, Dix usw. Unendlich viel häufiger als die direkte Darstellung des erotisch erregten Mannes ist jedoch, wie schon gesagt, die Verlarvung der intensiven eigenen Erotik in eine solche des Weibes. Hinsichtlich dieser Methode steht wiederum ein ganz großer Meister an der Spitze, nämlich der von mir in diesem Bande schon mehrfach genannte Hans Baldung. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß neben der Begeisterung, die dieser Künstler für die im Höchstmaße erotisch erregte Frau hat, es außerdem die eigene ungeheure Erotik ist, die er speziell in seinen unvergleichlichen Hexenbildern (siehe Beilage) an den Tag bringt. Als moderne Seitenstücke zu Hans Baldung möchte ich aus Frankreich Rodin und aus Deutschland Corinth nennen (siehe Beilagen). Auch bei diesen beiden Künstlern kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß sie genau so wie Baldung neben der Sehnsucht nach dem sinnlich erregten Weib die eigene Erotik zum Ausdruck bringen, wenn sie in immer neuen Wiederholungen und mit besonderer Vorliebe das sinnlich erregte Weib gestalten. Von Graphikern sind weiter zu nennen der Weimarer Walter Klemm, der Darmstädter Ornikleios — ein Pseudonym für einen sehr angesehenen Künstler — sowie die Berliner Otto Schoff und Godal. Das sind freilich nur einige wenige Namen aus der großen Zahl derer, die hier in Frage kommen. Aber sie sind jedenfalls alle ausnahmslos charakteristisch. Die Folge von Radierungen „Das Paradies" von Walter Klemm zeigt die Höchststeigerung weiblichen

Liebesbegehrens, die sich überhaupt denken läßt. Das gleiche gilt von den delikaten Radierungen Ornikleios' und ebenso von den Radierungen und Lithographien Otto Schoffs. Aber man müßte schon blind sein, um zu verkennen, daß es sich in allen Werken dieser Künstler in erster Linie um die Übertragung der eigenen höchstgesteigerten erotischen Erregtheit auf die Person des Weibes handelt. An dieser Stelle begnüge ich mich mit dem Hinweis auf diesen einen Zusammenhang. Auf die aufschlußreichen Einzelheiten, die sich sonst noch aus dem Werk der zuletzt genannten Künstler ergeben, komme ich des näheren teils im nächsten Abschnitt, teils in späteren Kapiteln zu sprechen. —

Für die Verherrlichung des liebeerfahrenen Weibes kommt, wie schon erwähnt, in erster Linie die Darstellung illegaler Liebesbeziehungen in Frage, also vor allem die Darstellung des Ehebruchs. Da man jedoch einer Frau nicht ohne weiteres anzusehen vermag, ob sie verheiratet ist oder nicht, so ist dieses ein sehr wenig bildhaftes Motiv. Von der satirischen Bearbeitung abgesehen, bei der es leichter möglich ist, diese Tatsache zum Ausdruck zu bringen, gibt es nur den Umweg über die landläufige klassische Formel. Diese ist das Motiv von Mars und Venus. Bei der Beurteilung dieses Motives darf freilich nicht übersehen werden, daß in ihm, wie so oft, nicht nur dieser eine Motor in Frage kommt, sondern daß sich hier sehr häufig auch noch andere auswirken. Wenn Frau Venus, die ungetreue Gattin des einäugigen Vulkan, z. B. sehr aggressiv dargestellt ist, dann kann es sich, genau so wie bei dem Evamotiv, auch um die Absicht der Entwertung des Weibes handeln. Des weiteren sind Mars und Venus zugleich auch eine Formel für die masochistische Einstellung des Mannes gegenüber dem Weibe, ähnlich wie bei dem ebenfalls klassischen Motiv Herkules und Omphale. Diese verschiedenen Absichten sind zu unterscheiden, und sie sind in den meisten Fällen auch leicht zu erkennen. Selbstverständlich sind auch bei diesem Motiv nicht selten in einer und derselben Darstellung verschiedene Motoren zugleich in Aktion. Auf die Heranziehung besonderer Bildbeispiele verzichte ich in diesem Band, weil das Motiv von Mars und Venus bereits in meinen früher publizierten Büchern mehrfach vertreten ist und dort vom Leser auf seine spezielle Nüance leicht nachgeprüft werden kann. Von nicht klassischen Motiven und von solchen, wo vom Künstler nicht ausdrücklich auf die verheiratete, sondern ausschließlich auf die liebeserfahrene Frau als solche pointiert ist, käme eventuell noch die Darstellung des der Grande cocotte gewidmeten Kultus in Frage. Die Kokotte ist ein absoluter Begriff des liebeerfahrenen Weibes, das dem Mann ganz besondere Liebeserfüllungen verspricht und nicht zuletzt deshalb von diesem so leidenschaftlich umworben wird. Als bildlichen Beleg verweise ich auf den großen Kupferstich „L'amour européenne" von Basan (siehe Beilage). Aber auch dieses Bild enthält zugleich eine sehr stark ausgeprägte masochistische Note.

Die direkt beabsichtigte Entwertung des Weibes auf dem Umweg über die Darstellung des liebebegehrenden Weibes erreichen die Künstler in ihrer einfachsten Form — auf die raffinierteren, die dem gleichen Zwecke dienen, komme ich erst in den folgenden Kapiteln zu sprechen — durch die möglichst starke Unterstreichung der angeblichen, teils ungeheuerlichen, teils unersättlichen weiblichen Liebesbrunst. Selbstverständlich handelt es sich auch bei Schilderungen von exzessiv erotischen Frauen sehr oft um direkte Verherrlichungen, aber die Entwertungstendenz überwiegt doch in den weitaus meisten Fällen. Das ergibt sich aus dem einen, aber entscheidenden und von mir früher hervorgehobenen Grund, daß gegenüber einem erotisch besonders exzessiv veranlagten Weib unbedingt die allermeisten Männer in die Rolle des Unterliegenden kommen. Also erscheint ihnen ein solches Weib jedenfalls von vornherein verächtlich. Das klassische Motiv für die exzessive weibliche Liebesbrunst ist bis auf den heutigen Tag der berühmte Vergewaltigungsversuch der Potiphar an dem keuschen Joseph. Jeder Künstler, der das Weib in dieser Rolle darstellt, strebt unbedingt danach, es zu entwerten. Denn eine solche Form der weiblichen Liebeswerbung gegenüber dem Manne widerspricht der Logik der natürlichen Veranlagung, die das Weib im Rahmen der Geschlechtserfüllung physisch unkorrigierbar in eine passive Rolle gedrängt hat. Wer sich aber, wie und wo es auch sei, widernatürlich betätigt, mindert unter allen Umständen seinen Wert. Gewiß darf nicht übersehen werden,

114. Joseph und die Potiphar.
18. Jahrhundert

115. Der keusche Joseph.
Radierung von Gregory. 18. Jahrhundert

daß auch noch andere Tendenzen bei der Gestaltung dieses Stoffes mitwirken. Der schaffende Künstler kann zum Beispiel bei der Anwendung dieses Motivs außerdem seine Begeisterung für das in erotischer Ekstase bebende Weib ausleben; es ist für ihn eine dankbare Möglichkeit, in der Vorstellung von möglichst geilen Stellungen des Weibes zu schwelgen. Man denke hier nur an die in dieser Hinsicht nicht zu übersteigernde Radierung von Rembrandt (E. K. I, Bild 65). Nicht selten dient das gleiche Motiv aber auch der Verhöhnung der Unmännlichkeit, personifiziert durch den allzu keuschen Joseph. In solchen Fällen will der Künstler der Welt verkünden: Ich bin nicht so wie jener; ich würde in einem solchen Fall ganz anders handeln. Was natürlich nicht mit der Realität übereinstimmen muß. Denn was man — dieser „man" ist in diesem Fall der Künstler! — am lautesten in die Welt hinausposaunt, tut man gemeinhin in Wahrheit am seltensten. Die mannigfachen Potiphar-Darstellungen, die ich in den verschiedenen Bänden meiner „Geschichte der erotischen Kunst", der „Sittengeschichte" und der von mir mitherausgegebenen „Weiberherrschaft" vorgeführt habe, belegen im einzelnen diese verschiedenen Gesichtspunkte. Ich ergänze diese Beispiele in diesem Kapitel durch fünf weitere Belege. Der erste ist ein Stich nach einem Bild von Paolo Veronese (Bild 111), das zweite ist ein florentinisches Gemälde, ebenfalls aus der Renaissance und von einem unbekannten Meister (Bild 108), das dritte und vierte sind zwei einander sehr ähnliche Stiche aus dem achtzehnten Jahrhundert (Bild 114 und 115). Das fünfte ist ein elegantes Aquarell von J. Fenneker (Bild 131). Bei allen diesen Darstellungen ist in erster Linie die erotische Wut des Weibes hervorgehoben. Am intensivsten kommt diese Wut bei den beiden ersten zum Ausdruck. Aber so bezeichnend diese fünf Darstellungen auch sind, so gehen sie über die klassisch-traditionelle Auffassung dieses Motivs doch nicht hinaus. Es gibt jedoch noch eine ganze Reihe viel kühnerer Darstellungen. Es gibt solche, in denen Potiphar in ihrer erotischen Wut nicht nur nach dem Mantel, sondern auch nach dem Genital des Joseph greift, um ihn zu sich aufs Lager zu zerren. Auf wieder anderen kommt es tatsächlich zur Vergewaltigung Josephs durch Potiphar. Ich kenne solche Darstellungen aus dem achtzehnten und dem neunzehnten Jahrhundert, vor allem aber aus der Gegenwart. Ihre Schöpfer sind zum Teil Künstler von Weltruf. Natürlich haben sie diese Steigerungen nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, was den einen oder den anderen jedoch nicht hinderte, die größte Sorgfalt auf die Ausführung zu verwenden. Das gilt zum Beispiel von einem sehr schönen Gemälde des Franzosen Diaz, das mir erst vor kurzem zum Kauf angeboten worden ist, und von einer ziemlich großen Leinwand des im Weltkrieg gefallenen Berliner Malers Berneis, die mir vom Künstler bereits zur Veröffentlichung versprochen worden war.

Zu den Urmotiven, die Frau durch Kennzeichnung ihrer angeblich übermäßigen Sinnlichkeit vor sich, dem Künstler, und vor der Welt zu degradieren, gehören weiter die geile Witwe und die immer noch auf Liebespfaden wandelnde alte Frau. Von diesen beiden Typen begegnet man der verliebten Alten am frühesten und häufigsten in Holland. Das entspricht dem Umstand, daß man dort zuerst zu einer ausgesprochen bürgerlichen Kunst gelangte, und daß diese anderseits einen ausgesprochen kleinbürgerlichen Charakter bekam. Da für den kleinbürgerlich denkenden Menschen das weibliche Verliebtsein nur bis zu einem gewissen Alter als anständig gilt, so verabscheut er in ganz besonderem Grade die alte Frau, die immer noch ungestillte Liebeswünsche hegt. Das heißt mit anderen Worten: diese spezifisch kleinbürgerliche Moral provozierte die Künstler dazu, mit besonderer Vorliebe in dieser Form einen Teil ihrer Entwertungsabsichten gegenüber dem Weib abzureagieren. Als den bekanntesten unter den holländischen Malern, der wohl am häufigsten solche und ähnliche Motive gestaltet hat, muß man den 1697 in Amsterdam geborenen Cornelius Troost nennen. Der große Beifall, den dessen Bilder damals fanden, beweist, wie sehr sie der gesamten Einstellung jener Zeit entsprachen.

Der geilen Witwe, worunter gemeinhin die eben oder kurz zuvor zur Witwe gewordene junge Frau gemeint ist, die in der Literatur zu den sehr frühen und wie wir weiter unten sehen werden, auch zu den verbreitetsten Stoffen gehört, begegnet man in den objektiven Künsten anscheinend wesentlich

116. Die Einladung. Französischer Kupferstich nach einem Bilde von Raoux. 18. Jahrhundert

später. Sie taucht gewissermaßen „in Rudeln" erst im neunzehnten Jahrhundert auf. Am allerhäufigsten an dessen Ausgang und von da ab eher noch häufiger als vorher. Die Witwe läßt sich im Bilde sehr leicht charakterisieren, sei es durch die Trauerkleidung, sei es durch Verbindung mit dem Sarg oder dem Grab des verstorbenen Gatten. Durch die Trauerkleidung charakterisiert sie zum Beispiel Reznicek. Sie ist eben im Begriff auszugehen. Als Letztes legt sie noch elegante Trauerstrumpfbänder an, — „denn man kann nie wissen!". In ähnlicher Weise verfährt der Franzose A. Guillaume. Eine junge elegante Witwe schreitet den Kirchhofsweg entlang, um auf dem Grab ihres jüngst verstorbenen Gatten einen Immortellenkranz mit der Inschrift „Dem ewig Geliebten" niederzulegen. Sie versäumt jedoch gleichzeitig nicht, ihr Trauerkleid beim Gehen so hoch zu raffen, daß die vom dunklen Schwarz raffiniert sich abhebenden eleganten Dessous, sowie das schöne Bein einem des Wegs kommenden jungen Herrn in pikantester Weise zur Augenweide werden. Das ist eine deutliche Plakatisierung der erotischen Sehnsüchte, von denen sie insgeheim erfüllt ist. Die intensivste Steigerung derselben Auffassung stellt die

117. Die Verliebte. Kupferstich nach einem Gemälde von Boucher

gleichnamige Radierung von Max Brüning (Bild 277) dar. Der Künstler symbolisiert in diesem vor einigen Jahren viel beachteten Blatt einerseits die hemmungslos auf neue Liebeserfolge ausgehende Frau, andererseits die in den raffinierteren Delikatessen der Wollust besonders erfahrene Frau. Aber diese Auffassungen sind, abgesehen von der zuletzt genannten Radierung von Max Brüning, gleichwohl relativ zahme Charakteristiken der Witwentrauer. Wesentlich zynischer ist die zweite Form, wo die „ewig liebende Witwe" noch im Angesicht des Sargs des eben verstorbenen Gatten sich bereits zu neuen Liebeserfolgen rüstet. So zeichnet sie zum Beispiel Max Frölich. In völliger Nacktheit thront sie auf dem Sarg des noch nicht begrabenen Gatten, und vor dem ebenfalls dort aufgestellten Spiegel prüft sie aufmerksam, wieviel Erfolgchancen ihrer Schönheit wohl noch in Aussicht stehen (Bild 128). Eine ganze Anzahl moderner Zeichner gehen aber noch weiter; sie setzen die Geschichte der geilen Witwe von Ephesus, die sogar auf dem Sarg des verstorbenen Gatten einem Geliebten gefällig ist, ins Bildliche um. Solche erst aus den letzten Jahren stammende Darstellungen sind mir mehrfach begegnet, und zwar von der Hand von Zeichnern der verschiedensten Nationen.

Neben diesen bis jetzt genannten drei Haupttypen, die man sozusagen als die klassischen bezeichnen kann, das Weib durch seine angeblich unersättliche Erotik zu entwerten, gibt es natürlich noch Dutzende andere Formen, vermittels derer dasselbe erstrebt und auch erreicht wird. Und jede einzelne, die es gestattet, das Weib liebend auftreten zu lassen, wird hierzu ausgenutzt. Da man außerdem sagen muß, daß die männliche Phantasie auf keinem zweiten Gebiet einen dermaßen großen Reichtum von Ideen produziert, so ist damit bewiesen, wie ungeheuer stark der Motor ist, der immer erneut zur Herabsetzung des Weibes auf diesem Umwege drängt. Um zu zeigen, wie fanatisch einzelne Künstler auf diesem Wege die Erniedrigung des Weibes verfolgen, und wie geradezu ungeheuerlich ihre Phantasie in unzähligen Fällen inspiriert ist, so will ich einige besonders charakteristische Namen herausgreifen und an deren Werk das eben Gesagte im einzelnen demonstrieren. Ich wähle die Künstler Stockmann, Ornikleios und Fingesten. Von Helmuth Stockmann ist vor einigen Jahren unter dem Titel „Puder, 15 satanische Capriccios" eine

Mappe mit erotischen Federzeichnungen erschienen. Ich hebe aus dieser Serie jene Blätter hervor, deren Tendenz dahin geht, die ungeheuerliche Liebesbrunst des Weibes zu gestalten. Das erste Blatt zeigt ein nacktes Weib, das sich von einem Teufel in den anus koitieren läßt. Das ist nach der Vorstellung von Stockmann die „Erfüllung", nach der sich das Weib sehnt. Das zweite Blatt zeigt ein an einen Riesenphallus gefesseltes nacktes Weib. In einer kleinen Entfernung von ihr hockt, und zwar ebenfalls auf einem Riesenphallus, ein Teufel, der vor ihren Augen einen künstlichen Phallus an einem Bindfaden hin und her schwingt, den sie natürlich in ihrer gefesselten Stellung nicht zu erhaschen vermag, nach dessen Besitz sie sich aber in Qualen windet. Das sind nach Stockmann des Weibes „Tantalusqualen". Das vierte Blatt zeigt ein nacktes Weib, das sich zwei Männern willig zu einer Flagellationsszene hingibt, solches versteht Stockmann unter einer „Liebkosung" (Bild 403). Das sechste Blatt, betitelt „Romeo und Julia", zeigt ein nacktes üppiges Weib, das mit gespreizten Beinen auf dem Boden vor einem Spiegel sitzt. Durch die Lüfte gleitet an einem Faden entlang, der zu ihrem Schoße führt, der kleine maskierte Romeo. Mit der größten Gier verfolgt Julia im Spiegel sein Nahen. Das achte Bild „Rings um das Weib" zeigt die Art, wie die weibliche Erotik die Männer in ihren Bann zwingt (Bild 26). Das zehnte Bild „Die geweihte Kerze" zeigt eine Nonne, die mit einer armdicken Kirchenkerze masturbiert, indem sie sich selbst an dieser aufspießt. Das zwölfte Bild zeigt ein Weib mit einem Totenschädel, wie es in wahnsinniger Wut mit einem Pierrot tanzt und während des Tanzes mit diesem den wildesten Orgasmus erlebt; das sind „Die Besessenen". Das dreizehnte Bild zeigt Salome, wie sie das abgeschlagene Haupt des Johannes an ihren brünstig geöffneten Schoß preßt, damit ihn seine Lippen noch im Tod küssen. Das fünfzehnte und letzte Bild „Syphilis" zeigt den Begriff Weib als teilweises Totengerippe, wie es kleine am Boden sich windende Männer mit ihren Füßen zertritt und mit ihrer wildgeschwungenen Geißel peinigt. Summa summarum heißt dies also: Unter fünfzehn Darstellungen befinden sich nicht weniger als neun, die das Weib als den Inbegriff der höchsten erotischen Gier vorführen. Von dem Graphiker Ornikleios ist im Jahre 1922 die Mappe „Priaps Hain. 12 Radierungen" erschienen. Auf dem ersten Blatt „Priaps Verehrung" umschlingt ein junges Weib in erotischer Verzückung eine Priapsstatue (Bild 3 zeigt dasselbe Motiv von einem anderen Künstler der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts). Das zweite Blatt „Die sieben geilen Jungfrauen" zeigt ebensoviele nackte Frauengestalten, die hintereinander am Stamm einer Riesenpalme emporklettern, in deren Krone große Phalli als Früchte hängen. Das dritte Blatt, „Der Hahnenritt", zeigt ein junges geiles Weib, das auf einem als Hahn symbolisierten Phallus über die Weltkugel reitet. Das vierte Blatt „Glückspilze" zeigt ein Feld, auf dem zahlreiche Pilze in Phallusform hervorgesprossen sind; drei üppige nackte Frauen sind damit beschäftigt, sich selbst auf diese emporstarrenden Pilze aufzuspießen. Das fünfte Blatt, „Atlas", zeigt einen Faun, der sich rückwärts auf Hände und Füße stützt und auf seinem errigierten Phallus die Weltkugel balanciert. Im Innern der durchsichtigen Weltkugel ist ein nacktes junges Weib eingeschlossen, das sich dem Riesenphallus des Fauns entgegendrängt. Das sechste Blatt „Orchidee und Paradiesvogel" symbolisiert die weiblichen Träume (Bild 293). Das siebente Blatt „Hexentanzplatz" zeigt zwei junge üppige

118. Die Unternehmende. Französischer Kupferstich von Desrais

Frauen, die auf der Spitze des Riesenphallus eines Fauns einen orgiastischen Tanz aufführen. Das achte Blatt „Aeolsharfen" zeigt drei auf dem Rücken liegende Frauen, von denen jede einen Weltteil symbolisieren soll. Zwischen den gespreizten Beinen sind in der Art von Harfen Saiten gespannt, die alle nach dem geöffneten Schoße der betreffenden Frauen führen (Bild 292). Das neunte Blatt „Die Nadel der Kleopatra" zeigt in Säulenform einen Phallus in Riesendimensionen, der von einem Dutzend nackter Weiber in bacchantischem Taumel umtanzt wird. Das zehnte Blatt „Danaë" zeigt diese mit geöffneten Beinen auf dem Rücken liegend; es ist aber ein förmlicher Wolkenbruch, der auf sie niedergeht und ihren ganzen Körper einhüllt. Das elfte Blatt „Der Geisbock" ist die einzige Formulierung, die sich nicht an das Weib knüpft, es zeigt einen Ziegenbock, der sich selbst vermittels des cunnilingus befriedigt. Das zwölfte Blatt „Leda" zeigt diese in der denkbar brünstigsten Hingabe an den als Schwan metamorphosierten Zeus (Bild 176). Diese Übersicht erweist, daß für den Radierer Ornikleios die ins Ungeheuerliche gesteigerte weibliche Erotik überhaupt die einzige Vorstellung ist. Von dem dritten und zuletzt genannten Künstler, dem Polen Michel Fingesten, der von mir auch in den vorhergehenden Kapiteln schon mehrmals zitiert wurde, sind während des Krieges und kurz danach drei erotische Serien von zusammen rund dreißig zum Teil sehr großen Radierungen erschienen. Diese von Geist und sehr starker künstlerischer Potenz zeugenden Blätter sind im einzelnen zu vielgestaltig, um sie so beschreiben zu können, daß der Leser auch ohne direkte Beifügung des betreffenden Bildes eine klare Vorstellung sich zu machen vermöchte. Ich muß mich deshalb mit der Hervorkehrung des Hauptcharakters der ganzen Serien begnügen. Dieser besteht darin, daß die sämtlichen Weiber Fingestens in grotesken und zum Teil ganz ungeheuerlichen phallischen Phantasien schwelgen. Sie begeistern sich am Anblick und am Betasten von Phalli in Riesendimensionen, die ihnen von Faunen, von Riesen und von ungeschlachten Bauern dargeboten werden. Sie träumen von Phallen, von nichts anderem, sie dressieren sie als Dompteusen und tragen sie triumphierend von dannen, wie man eine Jagdbeute wegträgt, an der oft mehrere zugleich zu schleppen haben. Sie werden von Gestalten umarmt, die überhaupt nur Phallus sind („Vision" betitelt sich das betreffende Blatt), sie balancieren Riesenlasten in der Art eines Zirkusherkules auf der Hand, die betreffende Last aber besteht aus einem Berg von ungeheuren Phallen („Victoire" ist der Titel dieses Blattes). Jede Stelle ihres Körpers wird von den Skorpionen einer ungeheuren erotischen Gier gequält (Bild 133), usw. usw. Es ist sicher niemals Kühneres, aber auch selten Geistreicheres in der gesamten direkt erotischen Kunst geschaffen worden, und auch nicht vieles, was künstlerisch höher stünde. Andererseits kann der Begriff Mensch im Weibe nicht stärker degradiert werden, als es in diesen wahrhaft diabolischen Blättern von Fingesten geschieht. Die ungeheure Anklage gegen das Weib, die aus diesen Blättern spricht, mag vom Künstler nicht gewollt und ihm auch nicht zum Bewußtsein gekommen sein. Aber darauf kommt es, wie immer zu wiederholen ist, ja gar nicht an. Andererseits gestattet das, wovon ich oben ausging, daß die Vorstellung von dem exzessiv erotischen Weib die künstlerische Phantasie ganz außerordentlich inspiriere, angesichts solcher Manifestationen keinen Widerspruch . . . .

119. Venus und Amor. Kupferstich von Eisen

In diesem Zusammenhang ist es angebracht, mit aller Deutlichkeit wiederholt auf den Umstand hinzuweisen, daß man sich keinen Augenblick durch den Gedanken verwirren lassen darf, als handele es sich in solchen künstlerischen Darstellungen der weiblichen Liebesgier letzten Endes eben doch um nichts anderes als um bloße Wirklichkeitsbilder, um satirische Kennzeichnungen in einem durch die Idee übertragenen Sinn. Gewiß können alle diese Bilder zugleich dieses sein. Es wäre sogar kindisch, bestreiten zu wollen, daß man solchen Frauen und

König Heinrich IV. und seine
Französischer Kupferstich von D. Monchy nach

Mätresse, die schöne Gabriele
einem Gemälde von Charles Eisen. Um 1775

Albert Langen, München

120. In sehnsüchtiger Erwartung. Farbige Lithographie von A. Devéria

solchen Frauenwünschen im wirklichen Leben jemals begegne. Es wäre ebenso kindisch, behaupten zu wollen, alles das sei nur Ausdruck des Frauenhasses, der ohne Rücksicht auf die wirkliche Realität der Dinge den Frauen eine solche erotische Gier nur deshalb andichte, um sie vor der Welt „schlecht zu machen". Nein, solche Weiber, deren Sinnlichkeit durch derartige Blätter in ihres Wesens Kern erfaßt ist, gibt es zu vielen Tausenden. Das sind Tatsachen, die jedem Kenner der geschlechtlichen Sitten oder richtiger Unsitten der verschiedenen Zeiten bekannt sind, und es wäre sogar ein leichtes, hier mit einer ganzen Reihe aus der Geschichte sehr bekannter Frauennamen aufzuwarten. Aber auch auf diese historische Wahrheit kommt es bei der uns beschäftigenden Analyse nicht an. Hier muß die Frage so gestellt werden: Warum beschäftigen sich gerade diese und jene Künstler mit solchen Problemen, warum beschäftigen die betreffenden Künstler sich immer wieder mit diesen Problemen, warum vorwiegend mit solchen Problemen, warum nur nebensächlich mit anderen? Warum schauen diese Künstler jedes Weib einzig mit solchen Augen an? So muß die Frage an dieser Stelle allein gestellt werden. Und die Antwort hierauf muß stets lauten: Die Analyse des Gesamtwerkes der betreffenden Künstler beweist uns, daß sie dies einzig deshalb tun, um die höchsteigene Wunschphantasie auf diesem Wege abzureagieren, daß sie es tun, weil sie dabei selbst die höchsten Wonnen durchkosten, weil sich des Lebens Unlust für sie auf diesem Wege in Lust verwandelt. Schließlich ist zusammenfassend zu wiederholen, was ich schon weiter oben sagte, daß der schöpferische Künstler immer nur im direkten Sinn ein Geschichtsschreiber ist; daß er dies außerdem niemals in einem absolut objektiven Sinn ist, sondern stets im subjektiven Sinn des Mitbeteiligten, zum mindesten in dem des geistig Mitgenießenden.

*

In der Literatur prägen sich diese sämtlichen Tendenzen und Wünsche mit der gleichen Deutlichkeit aus wie in den bildenden Künsten. Man kann von diesem Problem sagen, daß es ebenso sehr der literarischen wie der objektiv bildenden Gestaltung zugänglich ist; es gehört weiter zu den Problemen, bei dessen beiden Manifestationsformen zu allen Zeiten sehr große Bewegungsmöglichkeiten zugestanden worden sind. Also werden auch beide Kunstgebiete von diesem Problem in gleich intensiver Weise befruchtet und ausgebeutet. Diese Homogenität, daß Wort und Bild bei der Behandlung dieser Stoffe

121. Allein? — Leider. Farbige Lithographie von Numa

sozusagen gleich weit gehen und in ihrer Sprache sogar ziemlich deutlich werden dürfen, entspringt vor allem dem Grunde, daß, wenn auch die erotische Handgreiflichkeit deutlich in Erscheinung tritt, die betreffende Darstellung der sinnlich erregten Frau, gemäß der von mir schon oben erörterten Gesamteinstellung, ganz von selbst einen moralisierenden, das heißt also, einen anklägerischen Charakter bekommt. Dem Ankläger aber wird immer zugebilligt, daß er sehr deutlich werden darf; besonders wenn es sich um einen „Klassenfeind" handelt. Und als solcher wird das Weib im Zeitalter des Patriarchates vom Mann empfunden.

Von literarischen Beispielen, in denen ausschließlich die Absicht der Verherrlichung des erotisch erregten Weibes zum Ausdruck gebracht ist, also ohne den Nebengedanken der moralisierenden Verächtlichmachung, begnüge ich mich mit ein paar kleineren Stichproben. Es erübrigt sich auch hier, ins Breite zu gehen, weil zahlreiche der von mir in diesem Band in anderem Zusammenhang gegebenen literarischen Proben ebenfalls hierhergehören würden. Für den französischen Epigrammatiker Clément Marot ist das liebebegehrende Weib gewissermaßen das Hauptmotiv bei all seinem Dichten. Er gehört geradezu zu den Klassikern dieser Phantasie. Ich gebe von ihm die folgende Probe: „Im Dickicht" (deutsch von Margarete Beutler):

Als Fritz und Liesel durch das Dickicht schritten,
Sprach Liesel: „Sieh doch, dieser Baumstumpf wär'
Schon recht für uns! Laß dich nicht lange bitten,
Denn deine Liesel liebt dich gar zu sehr!"

„Und wie," meint Fritz, „wenn nun von ungefähr
Ein Tölpel käm'? Ich müßt' vor Scham versinken!" —
„Dann," sagt sie, „mußt du mit dem Hintern winken:
Stör uns nicht in der Arbeit! Komm nicht her!"

Auch für den Dichter Daniel Caspar Lohenstein ist das in Liebessehnsucht sich verzehrende Weib unbedingt ein Zentralproblem. Man lese die folgenden Verse:

„Ich weiß nicht, ob ich schon vor Freuden schwanger werde,
Die Brüste hüpfen mir wie ein paar Reh' empor,
Die Hoffnung klimmet hoch, die Zagheit fällt zur Erde,
Der Liebreiz regt mein Aug', die Anmut lockt mein Ohr.
Mich dünkt, ich fühle schon, wie er mit hundert Küssen
Die Scharlachlippen labt auf meiner Lilienbrust,
Wie sein und meine Seel' als Wachs zusammenfließen,
Wie er mich überschwemmt mit einer See voll Lust,
Wie sein Rubinenmund nach meinen Äpfeln lechzet
Und als ein säugend Kind an den Granaten zeucht,
Weil kein solch Honig doch im Paradiese wächset,
Als den ein heißer Kuß an Seel' und Lippen streicht."

Wie wir weiter unten sehen werden, verfolgt Lohenstein freilich nicht nur diese eine Tendenz.

Der Franzose D'Aucourt verdient hier ebenfalls herangezogen zu werden Ich gebe aus dem Roman „Themidor" die folgende kurze Stelle:

„... ich erfaßte ihre Hand und küßte sie; sie griff nach der meinigen und drückte sie; eine Hand, die drückt, will etwas; ich gab ihr von ganzem Herzen einen Kuß und verstieg mich zu mehreren

Wiederholungen auf einen schönen Mund, der sich immer hinhielt, wenn ich darüber kam. Meine Hitze stieg, ihr Feuer teilte sich dem meinen mit, schon verlangten unsere aneinanderhängenden Augen nach dem, was sie nur andeuten können usw."

Choderlos de Laclos, der Verfasser der „Gefährlichen Liebschaften", ist so sehr von dem liebebegehrenden Weib berauscht, daß er seine Frauen aus ihren verliebten Verführerkünsten ein mit wahrer Meisterschaft gehandhabtes Programm machen läßt. Man lese diese Schilderung, wo eine seiner Heldinnen einem Freund von ihrem letzten amoureusen Erlebnis den folgenden Schlachtbericht schickt:

„Wir hatten volle sechs Stunden miteinander zu verbringen, und es war meine Absicht, ihm diese ganze Zeit gleich entzückend erscheinen zu lassen. Ich mäßigte daher seine Glut und ersetzte meinerseits die Zärtlichkeit durch liebenswürdige Koketterie. Nie habe ich es so darauf angelegt, zu gefallen, wie diesmal, und nie ist mir's so sehr gelungen. Nach dem Essen spielte ich abwechselnd bald das kindische, bald das vernünftige, bald das mutwillige, bald das gefühlvolle, dann auch manchmal das sinnliche Weib. Wie einen Sultan in seinem Serail behandelte ich ihn, und die verschiedenen Favoritinnen, die ihn nacheinander beglückten, stellte ich gewiß nicht übel dar. Seine unablässigen Liebkosungen empfing immer dieselbe Frau, er aber glaubte sie immer einer neuen Geliebten darzubringen."

Der erotischen Liedersammlung „Margaretens geheimes Poesiealbum", erschienen 1907, entnehme ich die folgenden Verse:

„Ach, nach Liebe — nach Liebe sehnt mein Herz sich,
Nach Liebe, wie so süß, so himmlisch wonnig
Sie in Romanen steht — in eines Mannes Armen
Zu ruhn, ihm zu vergelten Kuß mit heißem Kuß.
Sich ganz ihm geben, nichts ihm mehr verweigern,
Des Geliebten Hand
Am eignen Körper wonnig kosen fühlen
Und wieder selbst mit des Geliebten Heimlichkeiten

122. In Träumen. Gemälde von Gustave Courbet

123. Das Verlangen. Marmorplastik von A. Rodin

Nach Mädchenart mit süßen Scherzen tändeln,
Um endlich, endlich in den weichen Schoß
Ihn, den Geliebten, völlig aufzunehmen
Und dann in heißer Brunst sich ganz
Mit ihm vereinigen.
Ach, wird auch mir solch' Glück beschieden
sein?"

Schließlich zitiere ich noch die folgenden leidenschaftlichen Verse aus einem Gedicht von Hans Ludwig Held:

„Ihr heißen Nächte — ohne den Tau seiner [Augen —
was martert und foltert ihr mich
auf dem glühenden Roste meines Lagers?
Du sollst zu mir kommen
und meine Nacktheit umklammern.
Die Rauhe deiner Lenden will ich spüren
und dann sterben — du — mit dir
in dem Feuer unserer Flammen . . ."

Die Verkleidung der eigenen männlichen erotischen Wünsche in solche des Weibes vollzieht sich in der Literatur im allgemeinen in der gleichen Weise wie in den bildenden Künsten. Aber in der Literatur gibt es für dieses Bestreben außerdem eine Möglichkeit, die nur dieser allein gegeben ist. Diese Möglichkeit, das heißt das planmäßig daraus entwickelte Verfahren, muß ganz besonders hervorgehoben werden, weil es deutlicher als alles andere die ewige Tendenz des Mannes entlarvt, die eigenen erotischen Wünsche und Sehnsüchte als solche des Weibes auszugeben. Dieses so wichtige, der Literatur allein mögliche Verfahren besteht darin, daß ein Schriftsteller erotische Erzählungen, Gedichte, Romane und Memoiren unter einem Frauennamen herausgibt, oder daß er diese Dinge einer oder mehreren Frauen in den Mund legt und von diesen erzählen läßt. In der Literatur jedes Volkes gibt es hierfür eine ganze Reihe klassischer Beispiele. Ich nenne an erster Stelle die beiden berühmtesten, in denen es sich zugleich um zwei wahrhafte Meisterwerke der Weltliteratur handelt. Es sind dies die Erzählungen aus „Tausend und einer Nacht" und die „Hundert Erzählungen des Dekamerone" von Boccaccio. In fast allen diesen Erzählungen handelt es sich um direkte erotische Abenteuer, und darunter um sehr viele, die zu dem Kühnsten in der gesamten künstlerischen erotischen Literatur gehören. Die seitherigen Erklärungen hinsichtlich der weiblichen Urheberschaft dieser und ähnlicher erotischer Schwelgereien, in denen das rein Physische überragt und das Seelische nur eine ganz nebengeordnete Rolle spielt, sind nicht nur unzureichend, sondern durchaus falsch. Bezüglich des Dekamerone lautet die landläufige Erklärung: Wenn Frauen und außerdem wohlanständige Frauen der besten Gesellschaft damals solch gewagte Geschichten ganz ungezwungen vor Männerohren erzählen durften, so entsprang dies der großen Naivität der damaligen Zeit; einer Naivität, die aus einer noch unverdorbenen Einstellung gegenüber dem Geschlechtlichen entsprungen sei. Soweit hier von Naivität gesprochen werden kann, so einzig hinsichtlich dieser Deutung. Diese allein ist naiv. Niemals aber waren Zeiten einer so hohen und in ihrer Art schon so sehr verfeinerten Kultur, wie sie das städtische Adelsregiment im vierzehnten Jahrhundert in Italien aufwies, in einer solchen Weise naiv, daß sie den „anständigen" Damen dieser Gesellschaft gestattet hätten, sozusagen öffentliche Kollegien über die besten Methoden der Untreue, über sämtliche Heimlichkeiten des ehelichen Schlafgemachs usw. abzuhalten. Die Klassenmoral dieser Gesellschaft forderte im Gegenteil von der Frau in der Sprache die größte Zurückhaltung in erotischen Dingen. Wäre dem nicht so, und könnte man wirklich von einer Naivität sprechen, die in der Unterhaltung

124. Ihr Siegeszug. Radierung von Alfred Kubin

eine absolute Ungeniertheit hinsichtlich erotischer Dinge zugelassen hätte, so müßte es dazu in der damaligen Literatur und überhaupt auf allen Lebensgebieten jener Zeit unbedingt die entsprechenden Seitenstücke geben. Das ist aber nicht der Fall. Es gibt in der Tat nicht ein einziges solches Seitenstück. Im Gegenteil, wir besitzen eine ganze Reihe von Moralpredigten kirchlicher Würdenträger aus jener Epoche, in denen schon solche Dinge, wie z. B. die modische Dekolettierung verdammt, verfemt und als Ausdruck der weiblichen Unzucht gebrandmarkt sind. Auch noch eine weitere Logik wäre angesichts einer solchen Naivität selbstverständlich: eine Frau, die so „objektiv" und so konkret über erotische Intimitäten disputieren darf, dürfte auch ebenso handeln, d. h. also, ebenfalls relativ hemmungslos ihrem Triebleben folgen. Aber auch dafür, daß die damalige Männerwelt der Frau im Geschlechtlichen offiziell eine solche Freiheit zugebilligt hätte, gibt es nur gegenteilige Beweise. Es kann auch gar nicht anders sein, denn eine derartige Freiheit hätte zu jeder Zeit unbedingt den Rahmen der bürgerlichen Ehe gesprengt. Weil es also tatsächlich nichts anderes als naiv ist, wenn man an eine solche Naivität der Sitten glauben wollte, so gibt es nur die eine von mir weiter oben enthüllte Logik. Mit anderen Worten heißt das: Boccaccio war nicht bloß der geniale Nacherzähler der von einer illustren Damengesellschaft aufgetischten und von ihm im Dekamerone vereinigten Liebesgeschichten, sondern er war der ausschließliche Dichter dieser unsterblichen Novellensammlung. Weil er aber in allem der Dichter ist, so bedeutet das weiter, daß es sich in diesen Geschichten immer um seine eigenen erotischen Phantasien handelt, die er in seinem Kunstwerk erledigt, indem er ihnen Gestalt gibt. Was für Boccaccio und für den Dekamerone gilt, gilt ebenso für den oder die Verfasser von „Tausend und einer Nacht", und es gilt weiter für die vielen Hunderte von anderen Schriftstellern, die nach oder vor diesen denselben Trick zur Verkleidung der eigenen Wunschphantasie angewandt haben. Im übrigen haben dies Unzählige mit vollem Bewußtsein getan, da gerade diese Form sich als besonders geeignet erweist, die männlichen Wunschkomplexe in einem sehr großen Umfange abzureagieren. Von den welt-

bekannteren hier in Frage kommenden Autoren und Werken nenne ich „Die göttlichen Gespräche des Aretin", in denen es sich ausschließlich um Weiberdispute handelt, den „Mönchshurenkrieg" von Simon Lemnius, das alle unsere modernen Begriffe übersteigende Pamphlet auf Luther, Spalatin usw., die „Aloysia Sigaea" des Meursius, wo den Frauen ebenfalls der Hauptteil bei den erotischen Unterhaltungen zukommt, die „Memoiren der philosophischen Therese", die „Memoiren der Fanny Hill" von John Cleland, sowie „Lauras Erziehung" von dem Grafen Mirabeau.

Natürlich werden neben dieser Verlarvung der eigenen Erotik auch noch alle die anderen Tendenzen verfolgt, die bei der Gestaltung des erotisch erregten Weibes in Frage kommen, und die wir bereits am Eingang des Kapitels im einzelnen dargelegt haben. Also die Sehnsucht nach den gesteigerten Genüssen des liebebegehrenden Weibes, nach denen der liebeserfahrenen Frau — welche Frau kann in der Liebe erfahrener sein als jene, die sich tage- und wochenlang gemeinsam mit anderen Frauen über alle möglichen Kombinationen des erotischen Vergnügungskalenders unterhält? —, und ebensosehr ist es die günstigste Möglichkeit, die Erzählerin, das heißt das Weib selbst, verächtlich erscheinen zu lassen. Diese Gründe allein kommen in Frage und sie reichen auch vollkommen aus zur Motivierung der Tatsache, daß diese Methode zu allen Zeiten mit besonderem Eifer gepflegt wurde. —

Es bleibt mir jetzt noch die zweite Haupttendenz zu belegen: die in der Literatur sich manifestierende Absicht der Entwertung des Weibes durch das Mittel der Gestaltung seiner Unersättlichkeit im Erotischen. Ich habe schon weiter oben hervorgehoben und auch durch Beispiele belegt, daß es sich bei der Darstellung und Schilderung von exzessiver weiblicher Erotik selbstverständlich auch um eine reine Verherrlichungstendenz handeln kann, daß aber bei der Behandlung dieses Motivs die Entwertungstendenz erheblich überwiegt. Das gilt für die Literatur in gleicher Weise wie für die objektiven Künste. Die sicheren Merkmale für das Vorhandensein einer Entwertungsabsicht sind das Unterstreichen der weiblichen Schamlosigkeit im erotischen Genießen und das Verdrängen alles Seelischen aus dem jeweils geschilderten Liebesvorgang. Welch ungeheure und anscheinend niemals verebbende Kräfte in dieser Richtung in Aktion sind, erkennt man daran, daß diese Art Schilderungen in der erotischen Literatur alle anderen an Zahl und vor allem an Umfang überwiegen. Der Mann kann sich demnach in seiner Rache an dem Weib, das ihm eine unausweichliche Niederlage als Mann bereitet oder in sichere Aussicht stellt, nie genug tun. Also weiß er immer wieder etwas ganz besonders Verächtliches von dem Weibe zu sagen. Und er tut dies nicht bloß mit ein paar Worten, sondern wo es irgend geht, in möglichst breiter Ausmalung.

125. Wollust. Gemälde von Franz Lenbach. 1897

Die beiden Urmotive, mit deren Verwendung dieses Ziel erreicht werden soll, sind von den unendlich vielen, die es insgesamt gibt, auch in der Literatur „Die geile Witwe" und „Die alte Frau", die immer noch von Sinnengier erfüllt ist. Zu den ältesten und bei zahlreichen Völkern wiederkehrenden Gestaltungen der geilen Witwe gehört die Erzählung der Witwe von Ephesus. Der Inhalt dieser Erzählung handelt von einer zuerst untröstlichen Witwe, die tagelang, ohne Speise und Trank zu sich zu nehmen, am Grabe ihres eben verstorbenen Gatten verbringt, sich dann aber doch von einem dort

126. Die sterbende Unschuld. Gemälde von Roganeau

postierten Soldaten, der die Leiche eines in der Nähe gehängten Verbrechers zu bewachen hat, verführen läßt und sich diesem schließlich auf dem Grabe ihres eigenen Gatten hingibt. Doch nicht genug damit, sie willigt schließlich sogar darin ein, den Leichnam ihres Gatten an Stelle des unterdessen vom Galgen gestohlenen Verbrechers aufzuhängen, um dem neuen Geliebten das durch seine Unachtsamkeit bedrohte Leben zu retten. Diese Erzählung, die im Laufe der Jahrhunderte nicht nur verschiedene Übertragungen, sondern auch zahlreiche Neubearbeitungen erfahren hat, zählt unbedingt zu den populärsten der gesamten erotischen Weltliteratur. Zugleich gilt sie als das klassische Dokument für die Unbeständigkeit der Weibertreue gegenüber neuen lockenden erotischen Freuden. Ich will jedoch nicht unterlassen, hier darauf hinzuweisen, daß es auch solche Autoren gibt, die den großen Erfolg und die dauernde Popularität dieser Erzählung nicht aus so einfachen Zusammenhängen hergeleitet wissen wollen. So schreibt z. B. der Freudianer Otto Rank in einer kleinen Studie über „Die Matrone von Ephesus", es „muß doch in den Augen des einigermaßen kritischen Beurteilers der tiefwirkende und anhaltende Erfolg in auffälligem Widerspruch zu dem platten Inhalt und der seichten, allzubilligen Tendenz der Geschichte stehen". Rank sucht deshalb nach weiteren Ursachen. Er findet sie in der Deutung, daß es sich hier um eine besonders treue Witwe gehandelt habe, die nach dem Tode ihres Mannes trotz ihrer Begierden jeden anderen geschlechtlichen Umgang meidet, und zwar deshalb, „um sich mit dem abgeschnittenen und einbalsamierten Genital ihres Mannes zufrieden zu geben". Solches sei der „Ursinn" dieser Fabel gewesen, und er wirke nach wie vor weiter, trotzdem „die unverstandene Fabel zu der ihr ursprünglich ganz ferne liegenden Tendenz gegen die Frauentreue zugespitzt" worden sei. Ich vermag diesen mystischen Tiefsinn nicht zu begreifen und bekenne mich, uneingeschränkt, zu der „platten" Einstellung, daß die ungeheuerliche Form der weiblichen Untreue, die in dieser Erzählung geschildert ist, nicht nur vollkommen zur Erklärung ihrer Popularität ausreicht, sondern daß diese überhaupt einzig hierauf zurückzuführen ist. Ich gehe sogar weiter und behaupte: Gerade solche Plattheiten, nämlich die einfachsten Formeln und Zusammenhänge, kommen bei allen erotischen Problemen immer in erster Linie in Frage, sofern es sich nicht um spezifische Krankheitskomplexe eines einzelnen Individuums handelt. Anders würde sich ja weder die Leidenschaft erklären, mit der ähnliche Stoffe von den Schriftstellern verarbeitet werden, noch das ständige Interesse, das ihnen in nie nachlassendem Grade von der Allgemeinheit entgegengebracht wird. Denn in dieser Art „platt" oder banal sind tatsächlich die

127. Die Aggressive. Lithographie von George Grosz

Mehrzahl aller erotischen Lebensprobleme der Massen. Das heißt, solange man nicht gewaltsam die aberwitzigen Spintisiereien einer bankrotten Niedergangsphilosophie in das Einfache und auf der Hand Liegende hineingeheimnißt. Wenn nun andererseits ein Motiv wie das der überalterten Frau, die immer noch auf Liebespfaden wandelt, niemals einen so großen Anreiz für den schaffenden Künstler darstellt und auch niemals ein ähnlich großes Interesse beim Publikum gefunden hat, so erklärt sich dies ebenso „platt" aus dem Umstand, daß die Liebe eines alten Mädchens oder einer alten Frau nichts Pikantes an sich hat. Man muß bedenken, daß sowohl der schaffende Künstler als auch das Publikum sich nicht bloß am Weibe rächen und dadurch Lust empfinden wollen, sondern beide Teile wollen sich außerdem und in erster Linie auf eine für ihre Vorstellung möglichst vergnügliche Weise rächen. . . .

Ich lasse nun eine Reihe literarischer Dokumente folgen, die mit Hilfe der verschiedensten Motive eine Entwertungsabsicht gegenüber dem Weibe verfolgen, und bei denen diese Absicht unmöglich verkannt und deshalb abgeleugnet werden kann. Dieses ewig unerschöpfte Thema scheidet sich in der Hauptsache nach zwei spezifischen, in ihrer Art aber gleich grotesken Vorstellungen. Die erste ist: der einzelne Mann, und mag er von Gestalt, geschweige von Charakter, noch so verächtlich sein, ist selbst bei der vornehmsten Dame des sofortigen Liebeserfolges sicher, wenn ihn die Natur als Geschlechtswesen im positiven Sinn physisch abnorm gestaltet hat, ebenso verächtlich wird andererseits der Mann behandelt, und mag er von Gestalt und Charakter noch so edel sein, bei dem der umgekehrte Fall vorliegt, — das ist das eine Schema. Das zweite ist die Behauptung und Schilderung, daß keine Frau ihre Liebessehnsucht von der Liebeskraft eines einzigen Mannes gesättigt fühlt, sondern daß im Gegenteil die Zahl ihrer gleichzeitigen Liebhaber nie groß genug sein kann. Das sind die beiden ewigen Motive, mit denen die weibliche Unersättlichkeit in der Liebe zu allen Zeiten und in allen Ländern ohne jede Ausnahme „bewiesen" wird. Dem ersteren begegnet man ebenso häufig in den bildenden Künsten wie in der Literatur, dem zweiten jedoch häufiger in der letzteren.

Zum ersten Thema gebe ich den Schluß aus dem „Goldenen Esel des Apulejus" (nach der Übersetzung von Richard Nordhausen, Verlag von Fischer und Franke, Berlin). In diesem Zitat handelt es sich um die empörte Enttäuschung der berühmten Eselsliebhaberin über die vollständige Vermenschlichung, die mit dem aus einem Esel in einen Menschen zurückverwandelten Jüngling vor sich gegangen war. Der nun wieder Mensch gewordene Jüngling berichtet:

„Ich hielt es indessen für meine Pflicht, der Dame, die mich als Esel geliebt hatte, einen Abschiedsbesuch zu machen. Vermutlich aus Gefallen an dem seltsamen Vorfalle nahm sie mich freundlich auf und bat mich sehr, mit ihr zu essen und zu schlafen. Ich ließ mich überreden, denn ich hielt es für eine Sünde, wenn ich, den sie als Esel so geliebt, als Mensch mich zieren und die Geliebte verachten

Die verlieb

Französischer Kupferstich

bten Alten
h von Peter Wille. 1790

Albert Langen, München

wollte. Ich aß mit ihr, salbte mich stark und setzte mir einen Kranz von Rosen auf, die mir die liebste Blume war, seitdem sie mich gerettet und wieder zum Menschen gemacht hatte. Da es aber schon tiefe Nacht und Zeit zum Schlafen war, erhob und entkleidete ich mich, in der Meinung, ihr einen großen Gefallen zu tun. Dann blieb ich nackt vor ihr stehen, durfte ich doch mit Fug darauf rechnen, ihr mehr zu gefallen, wenn sie mich mit meiner damaligen Eselsgestalt verglich. Als sie aber sah, daß an mir alles wie an einem Menschen sei, spuckte sie vor mir aus und sagte: Scher dich auf der Stelle von mir und meinem Haus weit fort, scher dich zum Henker und schlaf, wo du willst! Auf meine verdutzte Frage: Was habe ich denn so Arges verbrochen? entgegnete sie wütend: Ich liebte damals wahrhaftig nicht dich, sondern den Esel, und schlief bei ihm und nicht bei dir. Auch jetzt glaubte ich, daß du jenes große Merkzeichen des Esels noch besitzest und an dir trügest, und nun kommst du zu mir, aus jenem schönen und nützlichen Tiere verwandelt in — einen Affen. Dann rief sie ihre Sklaven und befahl ihnen, mich aus dem Hause zu werfen. So mußte ich, auf die Gasse gestoßen, nackt und mit einem schönen Kranze geschmückt, wohl einpomadisiert, für diese Nacht bei der Mutter Erde schlafen."

Aus den in der Renaissance von aller Welt gelesenen Novellen des Girolamo Morlini zitiere ich (nach der Übersetzung von Hans Flörke, Verlag von Georg Müller, München 1907) den Schluß der „Geschichte einer Nonne, die sich ihrem adligen Freund immer versagt hatte, von diesem aber eines Tages dabei betroffen wurde, als sie sich einem Fuhrmann in geiler Brunst hingab":

„Versetzt euch, geliebte Leser, an die Stelle des Liebenden und stellt euch vor, wie schwer er diese Schändlichkeit ertragen und was für einen Schmerz er gelitten haben muß, als er gesehn hat, daß er, der wohlgestaltete, adelige Mann aus vornehmem Geschlechte, wegen eines ungeschlachten Bauernlümmels verschmäht worden ist. Aber, zum Teufel, es war nicht zu verwundern, denn das Glied des Fuhrmanns war schier so groß wie das eines Esels. Wütend sprang der Jüngling aus der Hütte hervor und überraschte sie mitten in geiler Brunst. Und wie sie ihn ersahen und sich bei ihrem schändlichen Tun betreten wußten, hauchte der Fuhrmann vor Schrecken die Seele aus, während sie, die nichts von Scham wußte, sich rasch wieder faßte und sich dem Ausbruche des Schmerzes hingab. . . . Die Novelle zeigt, daß nicht verweichlichte Jünglinge, sondern stramme Bauern den Frauen gefallen, die nur an der Größe und nicht an der Kleinheit Vergnügen finden."

Als nächstes Beispiel zitiere ich aus dem „Brevier des Kardinals" (Band V der italienischen Novellen, Georg Müller, München 1920) die Geschichte „Von einer Griechin, die einen hosenlosen Fischer erblickt und, angezogen von dem großen Pendel, den sie zwischen seinen Beinen baumeln sieht, zum Tanze lädt". In dieser Geschichte heißt es: „Als unsere venezianischen Herren beschlossen hatten, die Gräben unserer Stadt Crema auskehren zu lassen, gestatteten sie jedermann, nach Gefallen darin zu fischen. Die Gräben waren daher voll von Leuten, die eine große Menge Fische fingen, die einen hatten die Hosen ausgezogen, die andern die Schuhe, wieder andere waren ganz nackt. An dem Treiben dieser Fischer fand eine Frau, die Gattin des Wachhauptmanns der Brücke von Ombriano, die auf der Einfassung der Brücke saß, wunderbares Gefallen. Als sie dort so saß und zuschaute, kam Anteo von Bologna, unser Infanteriehauptmann, der mit Babone den Schutz Cremas besorgte, des Wegs. Als die Griechin ihn in ihrer Nähe sah, rief sie ihn an und sagte zu ihm (sie sprach nämlich ganz geläufig italienisch): ‚Hauptmann Anteo, schaut, was der dort für eine großmächtige Schleie gefangen hat!' Unweit des Fischers, der die Schleie gegriffen hatte, war ein junger Mensch von ungefähr vierundzwanzig Jahren beschäftigt, der ohne Hosen fischte und

128. Die Witwe. Federzeichnung von Max Frölich

129. Die Banane. Farbige Radierung von Max Brüning

sich das Hemd bis zum Hals heraufgestreift hatte, so daß er sein ganzes Hausgerät zeigte — und er hatte einen großmächtigen Klöppel, der zwischen seinen Beinen Sturm läutete. Anteo, der sich dachte, die Griechin sehe ihn wohl, tue aber so, als sähe sie ihn nicht, sagte zu ihr: ‚Madonna, die Schleie, die der gefangen hat, ist sicherlich schön, ich will euch aber eine zeigen, die noch weit schöner ist.' ‚Und wo ist sie?' fragte die Frau. ‚Seht Ihr dort', erwiderte Anteo, ‚den jungen Mann, der das Hemd bis über die Schultern heraufgezogen hat? Schaut, schaut, was das für eine Mordsschleie ist, die zwischen seinen Schenkeln baumelt'! . . . Die Griechin tat, als schäme sie sich, schielte aber doch heimlich zu ihm hin und sagte: ‚Geht, Hauptmann Anteo, Ihr habt's immer mit den Späßen.' Und nachdem sie sich den jungen Burschen wohl gemerkt hatte, gab sie dem Gespräch eine andere Wendung, wobei sie den heimlichen Wunsch hatte, nach Möglichkeit zu versuchen, ob jene große Schleie wirklich ein so leckrer Bissen sei, wie es den Anschein hatte, und es kaum erwarten konnte, zu diesem Versuch zu gelangen. . . ."

Die Fortsetzung dieser Novelle ist im gleichen Stil. Als Beweis für die außerordentliche Häufigkeit, mit der dieses Motiv in der Renaissance bearbeitet worden ist, weise ich darauf hin, daß man ihm in den meisten der damaligen Schwanksammlungen begegnet, zum Teil mehrfach. In dem bei Georg Müller erschienenen Band „Altfranzösische Schwänke" begegnet man ihm allein fünfmal. Als die charakteristischste nenne ich die Novelle „Das rechte Maß". Auch im Witz und in den Anekdotensammlungen wird dieses Motiv immer von neuem hervorgeholt. Aus der 1912 bei Georg Müller, München, erschienenen Sammlung „Italienischer Volks- und Herrenwitz" zitiere ich aus verschiedenen gleichartigen Anekdoten die folgende: „Eine traurige Feststellung. Es wurde eine Dame gefragt, welche Schwengel den Frauen am liebsten seien, ob die großen oder die kleinen oder die mittlern; sie antwortete: ‚Die mittlern'. Und als sie gefragt wurde, warum, antwortete sie: ‚Große gibt es nicht'."

Hier mag noch eingeschaltet sein, daß das Motiv des Gehenkten, dem man in der Kunst und in der Literatur ebenfalls bis auf den heutigen Tag begegnet, im Wesen dieselbe Pointe hat. Es knüpft sich an den Volksglauben, daß mit dem Tod durch Erhängen bei einem Mann die ungeheuerlichste Erektion verknüpft sei. Von modernen Zeichnern, die dieses Motiv des öfteren gestaltet haben, nenne ich Félicien Rops (Bild 196), Kubin und Max Frölich. —

Ich komme nun zu jenen Schilderungen, die darin gipfeln, daß die erotische Unersättlichkeit des Weibes an einem einzigen Liebhaber niemals Genüge finde; daß das Weib in der Liebesbetätigung höchstens matt aber nie satt werde. Die Zahl der solche Ziele verfolgenden literarischen Produktionen ist wirklich in jeder Sprache unerschöpflich. Das Weib auf diese Weise herabzusetzen, wird vielfach dadurch erleichtert, daß selbst die kühnsten derartigen Attacken in einer unanstößigen Sprache möglich sind, womit freilich nicht gesagt sein soll, daß diese Möglichkeit immer versucht wird. Das gilt nicht einmal von den öffentlich gehaltenen Moralpredigten der kirchlichen Sittenprediger, auf die ich hier nur wiederholt und im allgemeinen verweisen möchte, weil ich sonst des Zitierens kein Ende fände.

Als erstes Beispiel gebe ich die folgenden Verse aus dem obengenannten Reformationspamphlet

130. Illustration aus „Berliner Geschichten" von Heinrich Zille

„Der Mönchshurenkrieg" von Lemnius, in denen die Frauen der Reformatoren ihre zahlreichen Liebeserfolge einander erzählen:

Jutta:

War ich nicht glücklich zu preisen, o Elsa, als unsere Männer,
Beide, noch ferne von uns, weilten in Augsburg, der Stadt.
O ihr vom Glück und vom Gotte der Liebe gesegnete Buhler,
Feste der Liebe und Lust habe ich zahllos erlebt!
Hierhin ging frei ich und dorthin und überall ward mir's besorget,
Und einen Buhler bei mir hatt' ich bei Tag und bei Nacht.
Mögen die Götter erfüllen dir stets alle Wünsche, mein Augsburg,
Dir, dem ich danke so sehr all' diese Liebe und Lust!

Elsa:

Blühe noch lange, o Augsburg, von sämtlichen Mägdlein gepriesen;
Denn du verschafftest uns oft Schätze der Venus, so reich.
Venus, o herrliche Göttin, o all deine lüsternen Freuden!
Wonne und Süßigkeit du nächtlich verschwiegener Lust!
Jünglinge saßen bei mir, eine Runde von kräftigen Buhlern,
Bald gab dem einen ich mich, bald einem andern zum Spiel.
Dieser bestieg mich am Tage, ein zweiter hat des Nachts mich beglückt.
Selten ward Ruhe vergönnt damals dem hungrigen Ding.
Brünstiglich hab' ich geknappert an Kuchen, wie Scheiden gestaltet,
Triefend vom Safte der Lieb', schmeckten sie doppelt so süß.
Jünglinge nahm ich mir mit in mein Bett, ihre Zahl ist unendlich,
Schwer ist gefallen mir oft unter so vielen die Wahl.
Einen versteckt' ich im Garten, den andern verbarg meine Kammer,
Und auf der Treppe, im Bett, ließ ich's besorgen mir oft.
Tage des Reichstags, ihr waret die Tage der Lust allen Mädchen,
Preislieder singen für dich will ich, du köstliche Zeit.
Wonnen, noch süßer als Honig, du hast sie mir reichlich bereitet,
Als mir der Augsburger Tag fern hielt den Ehegemahl.

16*

Ähnliche Gedankengänge drückt der damalige Volkswitz auch in zahlreichen kleinen Geschichten und Schnurren aus. Hier ein Beispiel:

„Freude ohne Sünde. Eine Frau wurde einmal in einem Lager ergriffen und von vielleicht fünfzig Troßknechten genotzüchtigt. Als sie das beichtete, sagte ihr der Priester, das sei keine Sünde gewesen, weil sie genötigt worden sei. Da sagte die Frau: ‚Gelobt sei der Herr! so habe ich mir denn einmal meine Lust gestillt ohne Sünde'!"

In der gleichen Richtung, wie diese Anekdote, bewegen sich zahlreiche Schilderungen Aretins. Man lese:

„Ein Weiser aber unter ihnen sprach: ‚Wir können uns ein paar Tage mit ihr ergetzen, nachher wird Gott uns schon das Rechte eingeben.' Zu diesem Vorschlag lachten alle Jungen und auch die schon im reiferen Alter Stehenden; die Alten aber zwinkerten verständnisvoll mit den Augen. Endlich beschloß man denn auch wirklich, man wolle mal sehen, wie viel Hähne eine Henne vertragen könne. Und als ihr der Urteilsspruch verkündet wurde, da lachte die Mohrrübenliebhaberin unwillkürlich hell auf vor Freude, daß sie die Henne für eine solche Menge Hähne sein sollte."

Auch das Sprichwort wird in der gleichen Weise ausgebeutet. So lautet z. B. ein sehr altes Sprichwort, das ähnlich in allen Sprachen vorkommt: „Wenn ein Frauenzimmer einmal zwei gehabt hat, so können sie hundert Teufel nicht davon abhalten, daß sie es bis auf hundert bringt." Der Italiener Cornazano hat in seinen sogenannten Sprichwortnovellen, in denen er die angebliche Entstehung einer Reihe der landläufigsten, meist erotischen Sprichwörter schildert, auch zu diesem Sprichwort eine entsprechend saftige Erzählung hinzugedichtet. Das gleiche Motiv kehrt damals auch in zahlreichen Gedichten wieder. Eines der kürzesten, das zugleich sehr lange Zeit populär war, ist dieses:

Zum Vergnügen muß man lieben,
Ohne sich viel zu betrüben;
Wer das thut, der ist meyn Schatz,
Denn ich pflege frey zu schertzen,
Und in meinem muntern Hertzen
Haben tausend Freier Platz.

131. Joseph und die Potiphar. Aquarell von J. Fenneker

Das lüsterne Weib, dessen Phantasie einzig von phallischen Wünschen erfüllt sein soll, behandeln die folgenden Verse aus einer englischen Komödie des siebzehnten Jahrhunderts, die auch auf deutschen Bühnen aufgeführt worden ist. Es wird hier geschildert, worin die besondere Anziehung des Hanswursts, des Springers, auf die Frauen bestehe:

„Den Springer ich auch loben soll,
Wegen seines hohen Springen,
Und auch noch anderer Dingen:
Höfflich ist er in all seinen Sitten,
Im tantzen und all seinen Tritten.
Daß solches fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen ihm anstehen,
Welche mit Fleiß so zugericht,
Daß man was zwischen Beinen sicht:
Darnach etwan pflegen zu schauen,
Glüstige Weiber und Jungfrauen.
Wie dann eine am Fenster stund,
Die solches nicht verbergen kundt:
So gnau drauffs Gsicht wendt, daß man spürt,
Daß sie bestürtzt war und verführt."

132. Prüfung. Gemälde von Raphael Kirchner

Eine der leidenschaftlichsten Schilderungen der weiblichen Liebesgier, die es überhaupt in der Literatur gibt, stammt von dem schon oben zitierten Daniel Caspar Lohenstein. Sie besteht in der Form einer weiblichen Selbstanklage, die betitelt ist: „Rede der sich, um die bösen Lüste zu fliehen, mit einem glühenden Brande tötenden Maria Cornelia". Aus dieser nicht weniger als 228 Verszeilen umfassenden Rede gebe ich die folgende Kostprobe:

„Es nagt ein heftig Brand an Adern und Gebeinen,
Der Kitzel sticht mein Fleisch, die Geilheit regt mein Herz.
Ich kann die Lüsternheit nicht bergen, noch verneinen,
Mein Blut bekämpfet Brunst, den Geist ein rasend Schmerz,
Jedweder Sinn vermählt sich mit den schnöden Lüsten;
Es schwillt mehr Brunst als Milch und Atem in den Brüsten.

Mein Auge sieht sich um nach fleischlichem Vergnügen,
Stellt hundert Männer mir als ihrem Werkzeug für.
Wie Flammen von dem Oel und Weihrauch Zunder kriegen,
So wachsen vom Geruch des Ambra sie in mir.
So Ohr als Zunge wird zu einer Wollustrinne,
Mein Fühlen ist vermählt mit einem sechsten Sinne.

Ja, mein Gedächtnis selbst sucht mich schon zu verleiten,
Und malt, wie da mein Mann michs erste Mal umfing,
Mir seine Buhlschaft ab mit tausend Süßigkeiten,
Und was für Wollust ich aus seiner Brunst empfing.
Sein Bild verfolget mich als wie das Licht den Schatten,
Mein lüstern Leib will sich mit seinem Geiste gatten.

Wie schwerlich ein Gefäß, in dem Jasmin zerflossen,
Den kräftigen Geruch und Nachschmack fahren läßt:
So schwer kann auch ein Weib entbehrn, was sie genossen;
So lechz ich auch nach dem, was Honig mir gewest.
Wenn ich Unruhige gleich auch die Augen schlüsse,
So träumen mir allein Umarmungen und Küsse.

Wenn aber ich erwach, empfind ich unvergnüget,
Wie meine Thorheit mich aus leeren Schüsseln speist,
Wie mein Verlangen nur dadurch mehr Hunger krieget,
Wenn mir die Phantasie so süße Mahlzeit weist,

133. Sommertag. Erotische Phantasie auf das weibliche Liebesverlangen von Michel Fingesten

Wenn in Gedanken ich mich mit viel Zucker labe,
In Hoffnung Ueberfluß, im Munde nichts nicht habe.

Wenn ich die Schnäbelung der Tauben je erblicke,
Der geilen Sperlinge vielfaches Liebesspiel,
Mißgönn aufs äußerst ich den Vögeln ihr Gelücke,
Geb auch dem Himmel Schuld; er liebe sie zuviel;
Er binde gar zu sehr die Menschen durch Gesetze,
Die Liebe sei sein Brut, doch auch der Buhler Netze. . . ."

Am groteskesten sind jedoch die Schlußverse dieser Rede, in denen die übergeile Cornelia die besondere Art des Flammentodes schildert, der einzig ihrer ungeheuren Liebesbrunst würdig sei:

„Mir weiset Portia die rechte Sterbensart,
Laß uns für geile Brunst auch Brand zu Hilfe holen;
Glut löschet, was aus Glut vorher gezeuget ward. . . .
Doch nein! was soll mein Mund die glimmen Kohlen schlingen,
Der zwar ein Köcher ist der Liebe, nicht ihr Quell?
Es muß ein glühnder Brand der Geilheit Brunn durchdringen.
Wirf einen Blick auf mich, und schaue, Coronel,
Wie ich durch Brand und Blut der Wollust Siegel färbe,
Mit Glut die Flamm auslösch und durchs Geburtsglied sterbe!

Aus der von Crailsheimschen Liederhandschrift zitiere ich die Verse über „ein allzeit verliebtes Frauenzimmer“:

„Die Keuschheit steht ihr stets zur Seyten —
Kein Mädgen, glaubt mir's, ist so scharf,
Dieweil auch sie kein Kerl von weiten
Mit einem Finger kitzeln darf;
Warum? sie leidet solches Scherzen
Viel eher, wenn es nah geschicht,
Und läßt sich nicht so leichte herzen,
Weil sie die Arbeit selbst verricht.

Zu dem, so liebet sie vor allen
Die christliche Barmherzigkeit
Und lebet manchem zu Gefallen,
Wenn er nur um Erbarmung schreit.
Sie stillt uns wie die kleinen Kinder
Und wird des Helfens nimmer satt.
Dieweil sie manchem armen Sünder
Schon aus der Not geholfen hat.“

Aus der gleichen Quelle zitiere ich das folgende Gedicht:

Mag es gleich der Welt verdrießen,
Wenn mich fremde Lippen küssen,
Es gefällt so meiner Brust;
Ich verehre deine Liebe,
Die Veränd'rung deiner Triebe
Macht mir garnicht, kein Verdruß.

Hochmut steckt mir nicht im Leibe,
Mir gefällt zum Zeitvertreibe
Graf, Baron und Edelmann,
Auch den Bürger kann ich leiden,
Wann er höflich und bescheiden
Lieben, scherzen, schweigen kann.

In den Städten, wo Soldaten
Den verliebten Schönen raten,
Ist der Offizier Patron;
Aber auf Akademien,
Wo die schönsten Künste blühen,
Wähl' ich mir den Musen Sohn.

Bald bin ich dem Theologen,
Der mich geistlich küßt, gewogen,
Bald gefällt mir der Jurist,
Bald gelingt's dem Mediziner,
Aber keinem Kaufmanns Diener,
Wann er noch so artig ist.

Bald ergötzt mich ein Poete,
Mit der Anmut seiner Flöte,
Bald küßt mich Ovidius,
Und bald bin ich (gleich) Corinne,
Da mich dann in mein(em) Sinne
Ein Catull vergnügen muß.

Einsam wünsch' ich nicht zu wohnen,
Drum bin ich den Manns Personen
Freilich noch ein wenig gut;
Aber laßt euch die Manieren
Meines Umgangs nicht verführen,
Wenn ich noch so freundlich bin.

In dem in Memoirenform abgefaßten erotischen Roman „Histoire de Goubardeau“, der einer Frau in den Mund gelegt wird, begegnet man wieder der Frau, die kein größeres Glück kennt, als der Geschlechtslust unzähliger Männer zugleich zu dienen:

„Le jour de mon entrée, on m'avoit paré comme une jeune fille que l'on va mener à l'autel. L'idée de mon bonheur répandoit un air de sérénité sur mon visage qui charmoit tous les pères. Tous vouloient me rendre hommages et chacun vouloit avoir la gloire de me les rendre le premier. Je vis le moment que le festin de mes noces alloit finir comme celui des Lapithes. Mes révérends, leur dis-je, votre nombre ne m'épouvante pas; mon courage me fait peut-être trop présumer de mes forces, je succomberai; vous êtes vingt, la partie n'est pas égale. Je veux vous proposer un accommodement etc.“

134. Das Angebot. Aquarell von Otto Dix

135. Die Brünstige.
Illustration von Franz Christophe

Aus einer Anekdotensammlung vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zitiere ich das folgende Histörchen:

„Eine der berühmten Buhlerinnen hatte achtzehn ihrer Liebhaber hintereinander die Freuden der Schäferstunden geschenkt. Ein Vertrauter ihrer Genüsse fragte sie: ob sie nun befriedigt sey? ‚Matt,' erwiderte sie: ‚aber nicht satt'."

Eine ganz besondere Beachtung verdient die Tatsache, auf die ich übrigens schon im ersten Teil hingewiesen habe, daß das sogenannte Volkslied eine der Hauptfundgruben für die systematische Herabsetzung des Weibes ist. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß im Volkslied auf jede Verherrlichung des liebenden und liebenswerten Weibes mindestens drei — wenn nicht zehn! — Schilderungen kommen, in denen es wegen seines unersättlichen Liebesverlangens angeklagt oder verächtlich gemacht wird. Speziell in diesen Gedichten, Schnadahüpfeln, Gstanzeln, Witzen, Sprichwörtern, Anekdoten usw. herrscht der einzige, aber auch wirkliche Volkston. Um diesen zu demonstrieren, füge ich zum Schluß noch das bayrische Liedchen von den drei „Jaagersbuam" an, das heute noch gesungen wird, und das von Georg Queri in seiner „Bauernerotik" notiert ist:

Schickt mih mei Vater in Garten naus,
Garten naus,
Schickt mi mei Vater in Klee,
Kemman drei saggrische Jaagersbuam,
Jaagersbuam,
Hebn mir mei Röckerl a d Höh,
Kemman drei saggrische Jaagersbuam,
Jaagersbuam,
Hebn mir mei Röckerl a d Höh.

Der erste, der hat ja koa Pulver net,
Pulver net.
Der zwoate, der hat ja koa Blei,
Dem drittn, dem steht ja sei Hahndl net,
Hahndl net,
Leckts mih im A . . . alle drei!
Dem drittn, dem steht ja sei Hahndl net,
Hahndl net,
Leckts mih im A . . . alle drei!

Wegen weiterer Beispiele, die für dieses Kapitel ebenfalls in Frage kommen, vergleiche weiter unten noch das Kapitel „Orgie".

*

Handkolorierte Lithographie von Lovis Corinth

136. Die Erfüllung. Gemälde von Franz Zmurko

## Sechstes Kapitel

# Der weibliche Orgasmus

Der Orgasmus ist im Erotischen das nicht zu übersteigernde physische Erlebnis eines jeden Individuums. Infolgedessen steht er im Brennpunkt der erotischen Wunschphantasie aller Menschen. Wie jedermann weiß, gibt es zahlreiche Situationen, durch die es beim einzelnen Individuum zum Orgasmus kommen kann. Die natürlichste Form ist selbstverständlich der beim Geschlechtsakt zweier Liebenden gemeinsam erlebte Orgasmus. Wenn wir die bildlichen Darstellungen und die literarischen Schilderungen des menschlichen Geschlechtsaktes überprüfen, so machen wir gemeinhin zwei Beobachtungen. Die erste besteht darin, daß seine Darstellung in einer außerordentlich großen Zahl der Fälle, und zwar gilt dies vornehmlich von den literarischen Schilderungen, auf den angestrebten Endaffekt, das ist also auf den Orgasmus, pointiert ist; dieser orgastische

137. Ekstase.
Französische Holzskulptur. 16. Jahrhundert. Cluny-Museum, Paris

Gipfel ist jedenfalls das Ziel der begeistertsten Verherrlichungen. Die zweite Beobachtung besteht darin, daß es in erster Linie der Orgasmus des Weibes ist, der in jeder Art Darstellung, sei es im Bild oder im Wort, immer besonders augenfällig herausgearbeitet wird. Die erste Beobachtung dokumentiert die oben erwähnte Fundamentaltatsache, daß der Orgasmus den Brennpunkt der erotischen Wunschphantasie bildet. Die zweite enthüllt uns die ebenso wichtige Tatsache, daß sich im Erleben des weiblichen Orgasmus durch den Mann für diesen entscheidende Faktoren erfüllen müssen. Diese Faktoren sind in der Tat von allerhöchster Wichtigkeit für den Mann. Der weibliche Orgasmus wirkt einerseits in einem noch höheren Grade potenzsteigernd auf den Mann als das bloß liebebereite Weib, von dem im vorigen Kapitel die Rede ist, andererseits bedeutet dieses Erlebnis die einzige absolute Befriedigung des männlichen Selbstbewußtseins. Wenn der Mann das geliebte und begehrte Weib bis zu diesem Gipfel geführt hat, so ist dies der höchste Triumph, den er als Geschlechtswesen erringen kann. Weil aber ein solcher immer erneuter Triumph, wie wir ebenfalls schon wissen, zugleich die unausschaltbare Voraussetzung seines seelischen Gleichgewichtes ist, so handelt es sich damit eben auch um einen der wichtigsten physischen Komponenten der männlichen Gesamtexistenz .... Über die weiter noch in Frage kommenden Faktoren vergleiche man die allgemeineren Ausführungen im ersten Teil dieses Werkes (s. dort S. 276 u. f.).

Weil es sich in der Herausarbeitung dieses Kulminationspunktes des weiblichen Liebeserlebens um etwas so Fundamentales für die männliche Psyche handelt, so ist die Kunst bei seiner Gestaltung naturgemäß Dutzende von Wegen gegangen. Einerseits mit dem Ziel, diesen Kulminationspunkt trotz aller hemmenden Schranken der jeweiligen Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit möglichst im vollen Lichte der Öffentlichkeit zeigen zu können; andererseits mit dem gleich wichtigen Ziel, dieses Erlebnis des Weibes

sozusagen auf sich selbst zu stellen, so daß es durch seine Isolierung um so intensiver wirkt. Wenn irgend möglich, soll absolut nichts von ihm ablenken, nicht einmal der Liebespartner.

Die allgemeinen klassischen Formen für die bildliche Gestaltung des weiblichen Orgasmus sind natürlich die gleichen, die der öffentlichen Gestaltung des Geschlechtsaktes im allgemeinen dienen: „Leda und der Schwan", „Danaë und der Goldregen" und „Io und die Wolke". Wenn alle diese Motive zwar auch den Geschlechtsakt im allgemeinen symbolisieren sollen, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß die meisten, und vor allem die künstlerisch stärksten — das letztere ist gar nicht verwunderlich — ganz speziell auf dessen Endaffekt, das heißt also auf den Orgasmus, pointiert sind. Bei Danaë und Io naturgemäß nur auf den des Weibes, da eben nur dieses sichtbar gestaltet ist. Zur Kontrolle vergleiche man das erhabenste Werk Correggios, seine „Io", von der ich hier den Hauptausschnitt gebe (Bild 89), desgleichen seine „Leda" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (siehe Beilage). Diese beiden Meisterwerke lassen nicht den geringsten Zweifel daran aufkommen, daß die stärkste Sehnsucht Correggios nach dem Erleben des weiblichen Orgasmus drängte. Aus neuerer Zeit vergleiche man die bereits im vorigen Kapitel erwähnte kühne Lithographie Corinths „Danaë und der Goldregen" (siehe Beilage), die inbrünstige „Leda" des Ornikleios (Bild 176) und den massiven Holzschnitt „Ekstase" von Daniel Greiner (Bild 87).

Für die isolierte Gestaltung des weiblichen Orgasmus bot der erotische Traum zu allen Zeiten die dankbarste Möglichkeit. Er gestattet, das Weib allein auf dem höchsten Gipfel der Wollust zu zeigen, ohne es in dieser Situation zugleich verächtlich erscheinen zu lassen; wozu es natürlich nicht kommen darf, solange man ausschließlich die Verherrlichung des weiblichen Orgasmus anstrebt. Bereits in der Renaissance begegnet man der Gestaltung des in erotischen Träumen zum Orgasmus gelangenden Weibes in einer Reihe ganz bemerkenswerter Meisterwerke. Ich nenne die „Ekstase", eine französische Holzplastik, und „Der zärtliche Traum", eine Marmorplastik ebenfalls französischen Ursprungs. Beide Werke befinden sich im Pariser Cluny-Museum (Bild 137 und 138). Aus der modernen Kunst verweise ich in erster Linie auf die schon früher von mir herangezogene Marmorplastik „Die Erfüllung" von Auguste Rodin (Bild 98) und auf das Aquarell „In Träumen" (siehe Beilage) von dem gleichen Künstler. Bei Rodin ist zu konstatieren, daß er den weiblichen Orgasmus mit besonderer Vorliebe und sehr oft möglichst augenfällig dargestellt hat. Wir werden dies weiter unten noch in anderem Zusammenhang bestätigt finden. Gustave Courbet hat das gleiche Motiv in mehreren Gemälden behandelt; auch von ihm kann ich eines der köstlichsten Beispiele geben (Bild 122). Der österreichische Maler Schmutzler hat in seinem Gemälde „Des Meeres und der Liebe Wellen" (Bild 150) das gleiche Ziel verfolgt. Und er hat es auch vollkommen erreicht. Gewiß nicht mit einer ähnlichen künstlerischen Meisterschaft wie Courbet

138. Der zärtliche Traum. Marmorstatuette. Französische Kunst des 16. Jahrhunderts. Cluny-Museum, Paris

17*

und Rodin, aber im allerhöchsten Grade sinnenfällig. Weiter gehört hierher das Gemälde „Die Erfüllung“ von dem Polen Franz Zmurko (Bild 136). Dadurch, daß Zmurko dieses Motiv mehrfach behandelt hat (vgl. auch erster Teil, Bild 235) und daß er überhaupt nur das erotisch erregte Weib in seinen Bildern zeigt, beweist er, wie intensiv er gerade von dieser Inspiration erfüllt war. Ein weiteres gutes Beispiel ist das Gemälde „Der verliebte Traum“ von Ouillon-Carrère (Bild 151). Fast unübersehbar ist die Zahl der Darstellungen dieses Themas in den zeichnerischen Künsten der Gegenwart. Es gibt Zeichner, die immer und immer wieder zu diesem Stoff zurückkehren. Ein solcher ist zum Beispiel Raphael Kirchner. Dieser ausgesprochen erotische Zeichner hat mindestens ein dutzendmal die Frau im Orgasmus dargestellt. Als Beispiele vergleiche man Bild 147 und 148. Es bedarf gar nicht erst der Unterschrift „Ça y est!“, den das zweite, 1924 im „Salon des Humoristes“ ausgestellte Bild trägt, um zu erkennen, daß es sich hier um das höchste erotische Beglücktsein des Weibes handelt. Von diesem Künstler vergleiche man auch das Bild „Der magnetische Pol“ (Bild 181). In einer sehr ähnlichen Weise wie Raphael Kirchner in dem Bild 147 hat der schon mehrfach genannte Leipziger Radierer Max Brüning den gleichen Vorgang dargestellt. Nur daß er seine Radierung mit dem Titel „Ambra“ versehen hat.

Selbstverständlich muß auch hier hinzugefügt werden, daß die Gestaltung des weiblichen Orgasmus für die betreffenden Künstler zugleich auch eine Verlarvung des eigenen Orgasmus ist, den sie mit Hilfe dieses Umweges schließlich in doppelter Weise genießen: in der stimulierenden Form, die der weibliche Orgasmus auf sie ausübt, und indem sie sich selbst in die Rolle des Weibes hineinträumen. . . .

Dieses Motiv ist naturgemäß vorwiegend bildhafter Art. Womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß es nicht auch literarisch gestaltet worden wäre. Man begegnet ihm in der Literatur sogar relativ häufig, sowie man einigermaßen ernstlich Umschau danach hält. Außerdem begegnet man in der Literatur ähnlich wie in den bildenden Künsten, einer Reihe Schriftsteller, für die es das Motiv ist, das sie immer von neuem und immer mit ganz besonderer Leidenschaft aufgreifen. Ein solcher Schriftsteller ist z. B. André Chorier, der Verfasser der „Gespräche der Aloisia Sigaea“. In diesen Gesprächen sind gewiß sämtliche Stationen der physischen Liebe, die es gibt, mit einer nie erlahmenden Breite geschildert, aber es ist trotzdem nicht zu verkennen, daß er nicht nur niemals auf diese letzte Pointe verzichtet, sondern daß er ihre Sensationen unbedingt am allerbreitesten behandelt. Dutzende von Seiten sind bei ihm mit verherrlichenden Schilderungen des weiblichen Orgasmus angefüllt Kein Ausdruck der Glückseligkeit ist ihm zu schwärmerisch, um ihn nicht den betreffenden Frauen in den Mund zu legen, wenn sie dieses letzte Stadium der physischen Liebe erreichen. Alles das gilt auch von Mirabeau und seinem erotischen Roman „Lauras Erziehung“. Die in ihrer Art durchaus ebenbürtigen deutschen Seitenstücke zu André Chorier sind die Dichter Hofmannswaldau, das Haupt der Schlesischen Dichterschule, I. G. Scheffner, der Verfasser der zu ihrer Zeit so viel gelesenen „Gedichte im Geschmacke des Grécourt“ und der anonyme Verfasser des 1908 erschienenen erotischen Romans „James Grunert“. Auch bei diesen Schriftstellern bildet die breite Ausmalung des weiblichen Orgasmus stets das Kernstück ihrer dichterischen Phantasie, bei dem sie immer wieder landen. Mit diesen wenigen Namen sind freilich nur einige der berühmtesten Klassiker dieses Themas herausgehoben.

139. Gefährliches Beispiel. Farbiger Kupferstich von Huet

Ich lasse nun einige kurze Beispiele folgen, um die verschiedenen Arten der Schilderung dieses Vorganges zu charakterisieren. Bei Pietro Aretino liest man:

140. **Die Defloration.** Symbolisches Gemälde von Fragonard

„Dabei küßten sie sich so süß, daß ihre Seelen vor Entzücken ihnen auf die Lippen traten, und indem sie ihre Küsse schlürften, kosteten sie die Süßigkeiten des Himmels, und ihre Seelen, von denen ich eben sprach, lagen in ihren Ausrufen: ‚Ach! Ach!' — ‚Oh! Oh!' — ‚Mein Leben!' — ‚Meine Seele!' — ‚Mein Herz!' – ‚Ich sterbe!' – ‚Warte . . .' Da sanken sie beide langsam hin, indem jedes von ihnen mit einem Seufzer seine Seele in den Mund des anderen verhauchte."

Von Hofmannswaldau gebe ich aus seinem „Lustgespräch" die folgenden Schlußzeilen:

Psyche:
Laß ab, mein liebster Schatz, dich gar zu tief zu gründen,
Auf daß mein Leben nicht mit deiner Lust vergeh.

Thyrsis:
Verzeih, es wird sich jetzt der süße Tau ergießen,
Ich merke, wie die Lust zu meinen Adern dringt.

Psyche:
Und ich fühl Honigseim in meinen Busen fließen,
Die Wollust macht mich satt — — —

Thyrsis:
— — — Mich hat sie schon umringt.
Ach Schatz! Ach! Ach! — —

141. Unersättlich. Radierung von Félicien Rops

Psyche:
— — Mein Kind! ach, Liebster! ach, mein Leben!
Ist das nicht Zuckerlust?

Thyrsis:
— — — Ach, ich bin ganz entzückt!

Psyche:
O süßer Lebenstau! den mir mein Schatz gegeben!

Thyrsis:
O süßer Lebensquell, wie hast du mich erquickt!

Von dem vorhin genannten I. G. Scheffner zitiere ich die folgenden Verse:

„In süßer Ohnmacht starb jetzt Chloe mir im Arm,
Der Liebe milder Thau entfloß ihr sanft und warm
Bey sympathet'schem Schaur, nicht mehr der Sinne Meister,
Versammelten in Eins sich alle Lebensgeister,
Die Augen brachen — wir erseufzten — und es floß
Cytherens Balsam in den gürtellosen Schooß — —"

Bei Casanova finden sich dutzend Stellen wie diese:

„Da gab sie plötzlich dem lebhaften Gefühl nach, das sie erregte: wie wenn sie es müde wäre, noch weiter Komödie zu spielen, schloß sie mich im Augenblick der Krise eng in ihre Arme, bedeckte mich mit Küssen, erwiderte meine Ekstase mit gleichen Verzückungen, und die Liebe verschmolz unsere Seelen mit gleicher Wollust. An diesen Zeichen glaubte ich, Nanetta zu erkennen . . ." (I, 178 u. folg.).

Als ganz besonders charakteristisch für seine Zeit möchte ich den folgenden Dialog zitieren. Er stammt aus einem der berühmtesten Revolutionspamphlete gegen Marie-Antoinette, betitelt „L'Autrichienne en goguettes ou l'orgie royale. Opéra-proverbe" (erschienen 1789). Die betreffende Stelle lautet:

Duo dialogue

La reine: Non, laisse-moi, mon ami;
Doucement, cet effort me blesse.

Le comte d'Artois:
Pardonnez à mon ivresse,
Ce n'est pas à demi
Que je veux prouver ma tendresse.

| Le comte d'Artois: | La Reine: |
|---|---|
| Ce n'est pas à demi | Laisse-moi, mon ami; |
| Que je veux prouver | Doucement, cet effort |
| ma tendresse. | me blesse. |

La Reine:
Contrains l'excès de tes désirs
Quand le bonheur nous rassemble,
Et noyons nous ensemble
Dans des flots de plaisir.

La Reine: Va bien.
d'Artois: Ah! tiens! . . . .
La Reine: Va vite . . . .
Voluptueux moment!
d'Artois: Ah! comme tu t'agites!
Quel heureux mouvement!
La Reine: Ah! ah! va bien . . . bon . . . je me pâme!

142. In Träumen versunken. Radierung von Félicien Rops

Ich will nicht unterlassen, hinzuzufügen, daß dieses in Musik gesetzte Pamphlet laut verschiedenen zeitgenössischen Berichten damals zu den populärsten Gassenhauern zählte, die öffentlich gesungen wurden. Aus einer modernen religiös-katholischen Salome-Dichtung des Polen Jan Kasprowicz zitiere ich als letztes Beispiel die folgenden brünstigen Schlußverse:

„In diesem Wirbel!
in dem die ganze Welt, ach! mit mir wirbelt,
entströmt der Schüssel Blut, —
es entströmt in dunkler Flut!
Herab mit meinen Schärpen!
Die teuren Hüllen reißt herab!

Dies Blut durchriesle meinen weißen Schoß!
Und dieser Zauberquell
vermähle meinem Leib sich als Genoß!
O heilige Offenbarung meiner Götter-Schönen!"

143. Orgasmus. Erotisches Exlibris

Zusammenfassend ist noch zu sagen: Alle diese und ähnliche Gestaltungen offenbaren uns außerdem noch einen tieferen Sinn. Dieser tiefere Sinn ist zugleich der Hauptsinn aller erotischen Schilderungen, der uns aber gerade hier besonders klar offenbar wird; es ist die Erfüllung der von mir weiter oben im dritten Kapitel besonders hervorgehobenen Tendenz der Verbreiterung des Lustgipfels, das heißt also, der Endlust. Diese Verbreiterung ist, wie wir wissen, physiologisch absolut unmöglich — auch bei allen andern sexuellen Handlungen niemals über eine gewisse Grenze hinaus —, also wird sie auf diesem geistigen Umweg zu erreichen gesucht. Und hier wird sie auch erreicht. Hier ist der Lustgipfel nicht nur nicht selten, sondern in fast allen Fällen zu einem geradezu grandiosen Hochplateau verbreitert. Die Verewigung der Lust ist auf diese Weise erreicht. Das ist in Wahrheit der tiefste Sinn aller erotischen Bildnereien und Schilderungen.

*

Aber auch hier gibt es eine Kehrseite zu konstatieren, genau wie im vorigen Kapitel vom Crescendo in der Liebe. Und zwar handelt es sich um die gleiche Kehrseite, mit den gleichen Zielen, wie dort. Sie ist weiter ebenso wichtig, und es muß deshalb mit aller möglichen Deutlichkeit auf sie hingewiesen werden.

Diese Kehrseite besteht darin, daß auch der weibliche Orgasmus, angesichts dessen der heterogen eingestellte Mann den höchsten Triumph seines Selbstbewußtseins zu erleben vermag und ihn unzählige Male auch erlebt, von ihm ebenso häufig dazu verwendet wird, um das Weib vor sich, dem Manne, zu entwerten. Der Künstler und Schriftsteller erreicht dies dadurch, daß er das Weib in seinen sämtlichen Altersstufen, angefangen von dem jüngsten Backfisch bis hinauf zur Matrone in solchen Situationen zeigt, wo es sich das Erlebnis des Orgasmus auf eine unnatürliche und darum moralisch verwerfliche Weise verschafft. Die wichtigsten dieser unnatürlichen Formen sind: die manuelle Selbstbefriedigung, die lesbische Betätigung und die Sodomie.

Die Mehrzahl der hier in Frage kommenden Darstellungen können als der Gipfel der vom Mann gegenüber dem Weib angewandten Degradierungstendenz bezeichnet werden. Ihre Entstehung ist jedoch durchaus logisch angesichts der wirklichen gegensätzlichen Stellung, die Mann und Weib im Rahmen des heute herrschenden Patriarchates einnehmen. Auf diese Dissonanz muß gerade an dieser Stelle mit allem Nachdruck hingewiesen werden, denn sonst kommt man bei der Beurteilung solcher Erscheinungen, wie wir sie speziell in diesem und in den beiden folgenden Kapiteln zu untersuchen haben, niemals über das banale Niveau der für sich allein nichts beweisenden sittlichen Entrüstung hinaus. Man muß die Dinge in ihrer letzten Wurzel begreifen, wenn man dazu beitragen will, daß sie sich eines Tages ändern. Ich habe schon bei mehreren Gelegenheiten darauf hingewiesen, daß die Monogamie nicht als Versöhnung der beiden Geschlechter in die Geschichte eingetreten ist, sondern als die Unterdrückung des einen Teiles durch den andern, und zwar des Weibes durch den Mann. Das wirkliche Verhältnis von Mann und Weib in der heutigen Gesellschaft zueinander ist infolgedessen das von erbitterten Klassenfeinden. Aus dieser Tatsache entspringen die uns hier beschäftigenden Erscheinungen. Und sie erklären sich hieraus auch vollkommen, denn jede Art des Klassenkampfes entwickelt ganz spezifische Formen. Der Klassengegensatz zwischen Mann und Weib ist aber ganz eigenartig. Die Eigenart dieses Gegensatzes besteht darin, daß das Weib gegen den es politisch und ökonomisch

144. Liebesphantasie.
Illustration zum „Lesebuch der Marquise" von Somoff

145. Die Erschaffung des Weibes.
Belgische Radierung zu „La Légende des sexes"

unterdrückenden Mann mit Mitteln kämpft, denen gegenüber der Mann als Individuum in den allermeisten Fällen unterliegt, also auch dann, wenn er das Weib als Klasse noch so sehr unterdrückt und knebelt. Diese Mittel sind die des Geschlechtes: daß das Weib in der Liebe nur ernstlich zu widerstreben braucht, um den politischen Bedrücker oder Herrn gleichzeitig zum individuell Unterliegenden, ja sogar zum Sklaven zu machen. Weil die Dinge derart grotesk liegen, ist die Rache, die der Mann dafür am Weibe nimmt, um so gehässiger und infamer. Es kann natürlich keine infamere und auch keine gehässigere Rache am Weibe geben, als dessen tiefste moralische Entwertung. Und diese Entwertung ist naturgemäß sehr groß, wenn sie sich an das Höchste knüpft, was das Weib als physisches Wesen erleben kann, und wenn dieses Erleben gleichzeitig und außerdem für den Mann das bedeutet, worin sein höchster individueller Triumph über das Weib bestehen soll. Dieser Triumph ist der auf natürliche Weise gemeinsam von Mann und Weib erreichte Lustgipfel. Hier mag erneut auf den Umstand hingewiesen sein, daß es nicht im geringsten darauf ankommt, ob es sich in den hier in Frage stehenden Handlungen des Weibes, der Selbstbefriedigung, der lesbischen Liebe und der Sodomie, außerdem um tatsächlich vom Weibe sehr häufig geübte unnatürliche Formen der Geschlechtsbefriedigung handelt; denn die gleichen unnatürlichen Handlungen werden auch und teilweise ebenso häufig vom Manne begangen, von ihm aber nicht entfernt so oft in derselben Weise künstlerisch ausgewertet. Weil es sich in dieser einseitigen Einstellung des Mannes unbedingt um eine Ausstrahlung des Klassenkampfes zwischen Mann und Weib handelt, deshalb haben wir darin, tröstlicherweise, auch keine sozusagen ewigen Formen der männlichen Einstellung vor uns, die dauernd unausschaltbar in den natürlichen physischen Geschlechtsunterschieden begründet wären. Nein, eine solche zynische Einstellung des Mannes gegen das Weib ist kein ewiges Schicksal der Menschheit. Sie war nicht von Ewigkeit her und sie wird es auch nicht für alle Ewigkeit bleiben. Diese Kampfformen sind im Gegenteil die ephemeren Erscheinungen der mit Riesenschritten sich vollziehenden Auflösung der seitherigen und im Wesen längst unsittlich gewordenen Form der Monogamie. Sie sind die Jauche des Zersetzungsprozesses der heutigen „Monogamie", die doch immer nur eine einseitige Monogamie war, denn sie wurde nur vom Weibe gefordert. Solche „Kampfformen" des Mannes gegen das Weib werden in dem Augenblick verschwinden, in dem höher gestufte wirtschaftliche Organisationsformen der menschlichen Gesellschaft die Beziehungen der beiden Geschlechter zueinander auf jene Höhe heben, wo die gesellschaftliche Unterdrückung des einen Geschlechts durch das andere unmöglich ist, wo der angeblich ewige Widerstreit der beiden Geschlechter in der Geschichte überwunden und wo es in der Gesellschaft wirklich zur Versöhnung zwischen Mann und Weib gekommen ist. Mit diesem Zeitpunkt wird die moralische Diffamierung des Weibes mit ebenfalls innerer Notwendigkeit aus der männlichen Wunschphantasie verschwinden, denn sie hat dann keine nährenden Wurzeln mehr. . . .

Es darf natürlich auch hier nicht übersehen werden, daß bei der Gestaltung der in Frage stehenden Darstellungen genau wie bei den im vorigen Kapitel behandelten Darstellungen der liebebegehrenden Frau außerdem auch andere Triebkräfte als nur solche der Entwertung am Werke sind. Ich habe diese verschiedenen anderen Faktoren bereits im ersten Teil beschrieben und rekapituliere hier kurz den wichtigsten. Dieser besteht wohl darin, daß man in solchen Gestaltungen auch den an sich tendenzlosen Ausfluß eines allgemeinen Kultus der Ausschweifung zu erblicken hat, der darin gipfelt, daß er sich das Weib überhaupt nur „liebend" vorzustellen vermag. Auf diesen sozusagen neutralen Faktor, der selbstverständlich auch nichts anderes als ein Zersetzungsprodukt ist, kommt unbedingt ein erheblicher Teil solcher Darstellungen und Schilderungen. Andererseits ist es angesichts dieser Zusammenhänge sehr verständlich, daß man solchen Darstellungen und Schilderungen besonders häufig in allen sogenannten galanten Epochen, also z. B. im achtzehnten Jahrhundert, begegnet, wo eine skrupellose Genießerschicht die gesamte Gesellschaft beherrschte. Ebenso verständlich ist es aus den-

Ich ha

Französischer Kupferstich von

ab' ihn!

n Louis Debucourt. Um 1785

Albert Langen, München

selben Gründen. daß man ihnen womöglich noch häufiger in unserer Gegenwart begegnet, denn in ihr ist wieder eine ganze Gesellschaftsordnung in ökonomischer und darum auch in moralischer Auflösung begriffen; so sehr, daß ungeheuer breite Schichten sich nicht nur hemmungslos allen Ausschweifungen hingeben, sondern diese obendrein öffentlich glorifizieren. Der letztere Umstand darf niemals verkannt werden, denn tatsächlich sind viele dieser Darstellungen nichts anderes als direkte Verherrlichungen der betreffenden unnatürlichen Handlungen. Dieser Glorifizierungscharakter ergibt sich mit krassester Deutlichkeit nicht zuletzt daraus, daß es sich in sehr vielen dieser Darstellungen absolut nicht um spielerische Heimlichkeiten handelt, um vom Moment geborene Verwegenheiten, die sich gegen den Willen ihrer Schöpfer erhalten haben und auch gegen deren Willen ans Tageslicht gezerrt werden. Es sind im Gegenteil vielfach Dinge, mit denen man direkt öffentlich protzt: man widmet ihnen die sorgfältigste Technik, man veranstaltet die kostbarste Form der Veröffentlichung, und man gibt sie auch unter seinem eigenen Namen heraus, oder höchstens unter einem Pseudonym, bei dem alle halbwegs Orientierten von vorneherein wissen, wer dahinter steckt. Ein solches Tun hat natürlich nur in den seltensten Fällen mit einer achtungfordernden Freiheit der Anschauung zu tun, denn eine solche offenbart sich niemals durch Schwelgen im Unnatürlichen. Es ist viel richtiger charakterisiert, wenn man in ihm eine zum Programm erhobene Zuchtlosigkeit erblickt —

Das im ersten Teil dieses Buches über dieses Thema vorgeführte Dokumentenmaterial ergänze ich in diesem Band durch eine größere Zahl weiterer mich ganz besonders charakteristisch dünkender Stücke. In dem vorliegenden Kapitel beschäftigen wir uns jedoch ausschließlich mit der geistigen und manuellen Selbstbefriedigung; der lesbischen Liebe und der Sodomie sind die folgenden Kapitel gewidmet.

In erster Linie gebe ich hier einen der von mir schon im ersten Band (siehe dort S. 268) erwähnten großen farbigen Kupferstiche von Thomas Rowlandson. Es ist dies „Der Trost der Vereinsamten" (siehe Beilage). Dieses Blatt, das eine Nonne zeigt, die im Begriffe ist, sich die Geschlechtsbefriedigung mit Hilfe eines künstlichen Phallus zu verschaffen, ist zweifellos außerordentlich zynisch, aber es ist als Kunstwerk von ebenso hohem Rang. Die Geschichte der erotischen Kunst kennt weniges, was diesen und ähnlichen Blättern Rowlandsons ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte. In solchen Blättern manifestieren sich übrigens klarer als in zahlreichen Dokumenten der offiziellen Kunst die robusten Urkräfte, aus denen damals die moderne bürgerliche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts herauswuchs.

Daß Rowlandson eine Nonne für das von ihm beabsichtigte erotische Ziel wählte, ist keine besondere individuelle Perfidie gegenüber der katholischen Kirche, sondern es entsprang der damaligen prinzipiellen antirömischen Einstellung Englands. Solche künstlichen Phalli waren zu allen Zeiten stark verbreitet; man begegnet ihrer Anwendung schon in sehr frühen Zeiten der Zivilisation und heute noch ebenso oft wie ehedem. Wenn diese Instrumente heute aus Kautschuk hergestellt werden, so im achtzehnten Jahrhundert vornehmlich aus Elfenbein, im sechzehnten und siebzehnten aus Glas, wie wir weiter unten aus einem literarischen Beispiel ersehen werden noch früher aus Leder. Angesichts der starken Verbreitung des künstlichen Phallus zu allen Zeiten ist es nicht erstaunlich, daß man ihm auch in der erotischen Kunst immer wieder begegnet. Als eines der bekanntesten Werke erwähne ich nur „Die Aebtissin" von Rops. An Zynismus der Auffassung überbietet Rops den Engländer Rowlandson sehr erheblich, an künstlerischer Größe kommt er ihm jedoch nicht gleich. Bei den meisten dieser Darstellungen ist die Entwertungsabsicht unverkennbar. Das gilt in gleicher Weise, oder sogar noch mehr, wenn der künstliche Phallus obendrein durch ganz absonderliche Gebilde ersetzt wird, also z. B. durch die Kerze. Die letztere gehört in neuerer Zeit wohl überhaupt zu den stereotypen Attributen des sich selbstbefriedigenden Weibes, und ganz besonders dann, wenn es sich dabei um Nonnen handelt. Solche Darstellungen stammen mehrfach von Rops. Von moderneren Zeichnern verweise ich auf den schon im vorigen Kapitel erwähnten Graphiker Helmuth Stockmann und

146. Der Strom der Unzucht.
Belgische Radierung zu „La Légende des sexes"

147. In Ekstase.
Gemälde von Raphael Kirchner

seine Radierung „Die geweihte Kerze", auf mehrere derartige Radierungen von Scheibenberger (Pseudonym für einen süddeutschen Graphiker) in der von ihm illustrierten Erzählung „Das Hündchen der Marquise" von Théophile Gautier, sowie schließlich auf eine Radierung „Le premier amour" in der Folge „De l'Érotique" von E. Metzner. Das allerneueste Phallussymbol ist die Banane, dem man in den zeichnenden Künsten und auch in den Gassenhauern der letzten Jahre immer häufiger begegnet. Als Beispiel verweise ich auf die farbige Radierung „Die Banane" von Max Brüning (Bild 129). Daß die Banane in der Hand des Weibes nichts anderes als den Phallus symbolisieren soll, weiß natürlich alle Welt. Der Radierer Max Brüning hat das Motiv von der Banane auch noch in einer anderen Variation dargestellt, indem ein junges Mädchen nicht nur eine einzelne Banane, sondern ein ganzes Bananenbündel im Arm hält, das es ängstlich schützend umschließt, damit ihm diese kostbaren Früchte ja nicht von anderen geraubt werden. Diese Art der Darstellung ist die Symbolisierung des Weibes, das die Männer „in Massen" zu konsumieren wünscht und von dieser Massenhaftigkeit gewissermaßen nie genug bekommen kann. Solche Darstellungen sind, ob gewollt oder nicht, natürlich immer Entwertungen des Weibes; denn dieses ist stets aufs Tiefste herabgewürdigt, wenn man sein Liebesbedürfnis ausschließlich auf das Phallische reduziert. An Darstellungen der direkt manuellen Selbstbefriedigung verweise ich als charakteristisches Beispiel für die speziell im achtzehnten Jahrhundert bevorzugte Symbolisierung auf den farbigen Kupferstich „Gefährliches Beispiel" von Huet (Bild 139). Solchen Darstellungen begegnet man heute nicht mehr. Sie hängen direkt mit dem damaligen Kultus der ländlichen Idylle zusammen. Dagegen begegnet man heute immer noch dem Weibe, das beim Lesen von erotischen Büchern den Orgasmus erlebt. Ein hierfür sehr bezeichnendes Beispiel zeigt das Ex libris eines mir unbekannten Zeichners (Bild 143). Ganz realistische Darstellungen der manuellen Selbstbefriedigung sind heute ebenfalls sehr häufige Erscheinungen. Aus den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts stammen die beiden Radierungen (Bild 141 und 142) von Rops und aus den Jahren kurz vor dem Weltkrieg die Illustration (Bild 144) zu dem „Lesebuch der Marquise" von dem Russen Somoff. Als letztes zeichnerisches Beispiel, das uns den erhabensten Triumph der Perversion auf diesem Gebiete offenbart — freilich noch in einer ihrer mildesten Formen! — verweise ich schließlich noch auf die erotische Phantasie von Bayros in Bild 149.

Auch die weibliche Selbstbefriedigung ist unbedingt in erster Linie ein bildliches Motiv. Aber wir begegnen ihm, wie ich bereits im ersten Teil hervorgehoben habe, auch in der Literatur. Natürlich kann hier nur die direkt erotische Literatur in Frage kommen. Da ich bis jetzt noch keine derartigen literarischen Beispiele zitiert habe, lasse ich hier einige Belege folgen. Es genügen jedoch einige wenige, da es in der Schilderung dieses Vorganges keine wesentlichen Verschiedenheiten gibt. Als erstes Beispiel zitiere ich die folgende Stelle aus den „Gesprächen des Aretin", aus der wir zugleich den Gebrauch des gläsernen Phallus in der Renaissance erfahren:

Antonia: Was machte er denn mit dem Korbe und was war darinnen? Nanna: Pst! Pst! Nur sachte! Der Knabe machte eine schöne Verbeugung auf spanisch-neapolitanische Art und sagte: „Gesegnete Mahlzeit, meine Herrschaften!" Dann fuhr er fort: „ein ergebner Diener dieser schönen Gesellschaft sendet Euch einige Früchte aus dem irdischen Paradies." Dann nahm er das Tuch ab und setzte das Geschenk auf den Tisch. Und ein rasendes Gelächter brach los wie rollender Donner; so unwiderstehlich wurde die Gesellschaft zum Lachen hingerissen, wie eine Familie sich den Tränen und Wehklagen überlassen muß, wenn sie den Hausvater seine Augen zum ewigen Schlummer hat schließen sehen.

Antonia: Du machst ja recht hübsche und naturgetreue Vergleiche! Nanna: Die Hände von Diesem und von Jener hatten sich in den letzten Augenblicken gerade mit Schenkeln, Busen, Wangen, Flöten und Pfeifen der Nachbarin oder des Nachbarn beschäftigt, und sie waren so geschickt wie die Taschendiebe, die den Maulaffen ihre Börsen wegzupicken wissen; kaum aber wurden die paradiesischen Früchte sichtbar, so fuhren die Hände in den Korb hinein, und sie waren so hurtig wie die Leute, die am Lichtmeßabend sich auf die Kerzen stürzen, die vom Balkon herabgeworfen werden. Antonia: Was waren's denn für Früchte? Sag's mir doch! Nanna: Es waren gläserne Früchte, wie man sie in Murano bei Venedig verfertigt von der Gestalt eines Kappa; nur waren an jedem Stengel zwei Schellen von einer Größe, daß eine Janitscharenmusik sich ihrer nicht hätte zu schämen brauchen. Antonia: Ha ha ha! Ausgezeichnet! Ich verstehe vollkommen, was für Stengel du meinst! Nanna: Und selig war die, die den größten und dicksten für sich erwischte; und keine von den Nonnen genierte sich, den ihrigen zu küssen, und sie sagten, diese Früchte hülfen ihnen den Anfechtungen des Fleisches zu widerstehen ... Antonia: ... die der Teufel holen möge! Nanna: Ich spielte die Unschuld vom Lande und äugelte nur verstohlen nach den Früchten, wie eine schlaue Katze, die mit den Augen nach der Köchin sieht und die Pfote nach dem Stück Fleisch ausstreckt, das aus Versehen nicht eingeschlossen worden ist. Und wenn nicht meine Tischnachbarin, die sich zwei Früchte genommen hatte, mir eine davon abgegeben hätte, so hätte ich mir selber eine geholt, um nicht wie eine Zimperliese dazusitzen."

148. Ça y est!
Kreidezeichnung von Raphael Kirchner. Salon des Humoristes, Paris

Eine Abbildung eines solchen gläsernen Phallus befindet sich im ersten Ergänzungsband „Renaissance" meiner Sittengeschichte (s. dort Bild 174). Aus der „Crailsheimschen Liederhandschrift" zitiere ich die folgenden Verse, in denen das Bettpfühl die Stelle des Mannes vertritt:

„Wie elend muß sich ein Mädgen doch quälen!
Es grämt sich bey Tage, es frieret bey Nacht —
Ein Weib weiß vergnügtere Tage zu zählen,
Es wird ihm ein Jahr zur Minute gemacht —

Oft muß sich der Bettphühl der Jungfern erbarmen,
Den sie oft zwischen die Beine gesteckt —
Ein Weibgen schläft ruhig, den Liebsten in Armen,
Bis daß sie sein feuriges Küssen erweckt —"

149. Krankhafte Gier.
Erotische Phantasie. Aquatintablatt von Fr. Bayros

Zeitgeschichtlich sehr interessant sind die folgenden Verse, die den Anfang einer berühmten Satire aus dem Beginn der großen französischen Revolution bilden; ein Seitenstück zu dem bereits weiter oben zitierten Pamphlet (S. 134). Diese Satire betitelt sich „Les Amours de Charlot et Toinette" und sie richtet sich

ebenfalls gegen die angeblichen Ausschweifungen der Königin Marie-Antoinette und ihres Partners bei den königlichen Orgien, des Grafen von Artois. Sie ist, wie so viele ihrer Art, in der Form eines kleinen erotischen Schauspiels geschrieben, das in Bänkelsängermanier gesungen wurde. Die erste Szene zeigt Marie-Antoinette bei einer onanistischen Handlung. Die betreffenden Verse lauten:

„Dans une douce rêverie,
Son joli petit corps ramassé, nu, tout nu,
Tantôt sur le duvet d'une molle bergère,
Avec un certain doigt, le portier de l'amour,
Se délassoit la nuit des contraintes de jour,
Et brûlait son encens pour le dieu de Cythère.
Tantôt, mourant d'ennui, au milieu d'un beau jour,
Elle se trémoussait toute seule en sa couche;
Ses tétons palpitants, ses beaux yeux et sa bouche,
Doucement haltante, entr'ouverte à demi,
Semblait d'un fier fouteur inviter le défi.
Dans ses lubriques attitudes,
Antoinette aurait bien voulu
N'en pas demeurer aux préludes."

Es sei hier erwähnt, daß die einzelnen Arien dieses erotischen Einakters — wie alles derartige — nach zeitgenössischen Berichten damals vielfach öffentlich gesungen wurden.

Wenn die seitherigen literarischen Beispiele offenkundig eine Entwertungsabsicht gegenüber dem Weibe verfolgen, so belegt das nächste und letzte Beispiel, das ich hier geben will, die Wunschphantasie eines Mannes, der zweifellos seine Potenz durch die Vorstellung von dem im Orgasmus schwelgenden Weib gesteigert fühlt. Also konstruiert er sich ein solches Schauspiel in seiner Phantasie. Die betreffende Stelle findet sich in den „Erotischen Briefen" von Ost und lautet:

„Nicht körperlich sollst Du mich genießen, sondern in Deiner Phantasie." Sie schien mich zu verstehen, legte sich auf das breite, kissenbedeckte Schlafsofa nieder, heftete ihre dunklen Augen auf mich und schien in ein tiefes Denken zu versinken, während sie auf den heiligen Altar ihres Körpers ihre schlanken Finger legte, Vertreterinnen der lieblichen Göttin Vesta, Liebes- und Wollustbereiterinnen. Ihr holdes Gesicht war mir ganz zugewandt, vollkommen Hingabe, Zärtlichkeit, Gefühl für mich. Nach und nach öffneten sich ihre vollen Lippen, ihre Nasenflügel bebten, ihr Gesicht wurde wollüstig breit, und ich konnte die rote Sinnlichkeit, die nackte Glut ihrer Seele in ihren Zügen beobachten. Das war nicht mehr das Gesicht eines Menschen, sondern eines anderen Wesens, das den Menschen plötzlich von sich gestreift hatte. Jetzt begann sie zu stöhnen, zu wimmern, ihren Körper zu dehnen, zu weiten, ihn dann wieder krampfhaft zusammenzuziehen, während ihr Mund tausendmal meinen Namen flüsterte und ihre Augen unaufhörlich sich in die meinen einzubohren schienen."

150. Des Meeres und der Liebe Wellen. Gemälde von Schmutzler

151. Der verliebte Traum. Gemälde von Ouillon-Carrère

Zur Vervollständigung möchte ich hier noch anfügen, daß es verschiedene moderne erotische Gedichtsammlungen gibt, in denen die weibliche Selbstbefriedigung ebenfalls ein mehrfach gestaltetes Motiv ist. Eine solche Gedichtsammlung ist z. B. „Margaretens geheimes Tagebuch". Die betreffenden Gedichte sind: „Die Lockenwickel", „Die Würste" und „Die Kerze". Weiter möchte ich noch erwähnen, daß dieses Motiv auch von wirklichen Dichtern gestaltet worden ist. Ich nenne Rétif de la Bretonne, Verlaine und Gautier. Es gibt auch verschiedene deutsche lyrische Dokumente dieser Art von der Hand wirklicher Dichter, aber hier verbergen sich die Verfasser hinter dem Schleier der Anonymität.

Auf die Untersuchung und Darstellung des männlichen Orgasmus komme ich erst weiter unten in einem anderen Zusammenhang zu sprechen, weil es sich bei ihm um ein vollkommen anderes Problem handelt als wie beim weiblichen Orgasmus.

152. Freundinnen. Federlithographie von Otto Schoff

## Siebentes Kapitel

# Die lesbische Liebe

Man kann von keinem einzigen erotischen Motiv sagen, daß es eine neuere Erfindung sei. In der Erotik gibt es seit vielen Jahrtausenden nichts prinzipiell Neues zu erfinden. Was hier irgendwie zu erfinden war, ist überall schon in den Unterstufen der Zivilisation erfunden worden, wenn nicht noch früher. Die Erweiterung des sexuellen Repertoires besteht seither immer nur in der Verfeinerung oder in der raffinierteren Ausgestaltung der einzelnen Genußformen. Deshalb ist auch die geradezu ungeheuerlich verbreitete Ausübung der lesbischen Liebe, also des geschlechtlichen Verkehrs von Frauen untereinander, die man heute in allen zivilisierten Ländern beobachten kann, nach jeder Richtung eine uralte gesellschaftliche Erscheinung. Eine relativ neue Erscheinung – relativ deshalb, weil sie ihre Vorbilder ebenfalls schon

in früheren Zeiten hatte, und zwar speziell in der Antike — ist dabei nur, daß die lesbische Liebe heute von sehr vielen Menschen geradezu zum guten Ton gerechnet wird, so daß zahlreiche Frauen ihre lesbischen Neigungen ganz ungehemmt ausleben und auch gegen Dritte keinerlei Hehl aus solchen Beziehungen machen. Die öffentliche Sittlichkeit hat nach dieser Richtung unbedingt vor der Unnatur kapituliert. Seit mindestens anderthalb bis zwei Jahrzehnten gibt es in allen europäischen Großstädten nicht nur Damenzirkel, deren wahrer, nämlich lesbischer, Charakter in den weitesten Kreisen bekannt ist, sondern es finden außerdem überall und alljährlich zahlreiche öffentlich angezeigte große Bälle statt, zu denen nur Frauen zugelassen werden, und die einen ausschließlich lesbischen Charakter tragen. Es gibt weiter in mehreren Städten öffentlich erscheinende Zeitungen, die unverhüllt dem Freundinnenproblem dienen und dies schon durch ihren Titel zum Ausdruck bringen.

Diese Gesamteinstellung der weiteren Öffentlichkeit gegenüber der praktischen Ausübung der lesbischen Liebe muß man bei der Beurteilung der hier in Frage kommenden bildlichen und literarischen Dokumente selbstverständlich stark in Betracht ziehen. Sie erklärt uns zum Beispiel schon hinreichend die uns hier speziell angehende Frage, daß nämlich die lesbische Liebe zu allen Zeiten in der bildlichen und literarischen Gestaltung eine ganz erhebliche Rolle spielt, daß diese Rolle aber anderseits niemals so groß war wie heute. Was sich jedoch aus dieser hier skizzierten Gesamteinstellung nicht erklären läßt, das ist das gleich wichtige Problem, das für uns, wie immer, so auch in diesem Fall, das allerwichtigste ist: warum zahlreiche Künstler und Schriftsteller dieses Motiv mit so unendlich großer und viele mit nie nachlassender Begeisterung immer wieder von neuem behandeln. Die Antwort auf diese Frage ist, wie gesagt, das einzige, was uns an diesem Problem hier interessiert. Ich habe die prinzipielle Antwort auf diese Frage in großen Zügen bereits im ersten Teil dieses Buches gegeben. Sie lautet: Neben den Entwertungstendenzen, die auch bei der Gestaltung dieser Motive zweifellos in vielen Fällen bestimmend sind, darf als die eigentliche Haupttriebfeder eine besonders stark entwickelte Bisexualität bei den betreffenden Gestaltern angenommen werden. Ich habe (s. dort S. 273) ausgeführt, daß auf eine solche Triebfeder jedenfalls in den Fällen geschlossen werden darf, wo das Gesamtwerk des betreffenden Künstlers oder

153. Die beiden Freundinnen. Gemälde von J. B. Greuze. Louvre, Paris

154. Der Traum. Englischer Kupferstich. 1835

Schriftstellers ergibt, daß bei ihm von Entwertungsabsichten gegenüber der Frau nicht die Rede sein kann. Als Beleg hierfür habe ich auf Namen wie Rodin und Verlaine verwiesen. Diese Schlußfolgerung möchte ich hier nach der Richtung unterstreichen, daß ich sage: die stark verbreitete Neigung zur Gestaltung von lesbischen Szenen hat außerdem eine ihrer Hauptantriebskräfte in der großen homosexuellen Komponente, die so vielen und nicht selten den größten Künstlern eigentümlich ist. Das Vorhandensein dieser homosexuellen Komponente wird unter anderem durch einen charakteristischen Umstand bekräftigt, auf den ich hier ebenfalls prinzipiell aufmerksam machen will. Künstler, welche die lesbische Liebe häufiger und vor allem mit großer Intensität gestaltet haben, greifen sehr oft auch homosexuelle Motive mit besonderer Leidenschaft auf. Mit dieser Hauptwurzel der besonders ausgeprägten Bisexualität hängen zweifellos in einem gewissen Grad auch jene Gestaltungen lesbischer Motive zusammen, die offenkundig nur dem in den Dienst der Ausschweifung gestellten erotischen Variationsbedürfnis dienen. Wo dies der Fall ist, kann die stärkere bisexuelle Veranlagung auch diese Form der Verschleierung des eigenen Beteiligtseins an dem betreffenden Vorgang inspirieren.

Im ersten Teil dieses Buches habe ich hinsichtlich der bildlichen Dokumente lesbischen Charakters hauptsächlich auf folgende Künstler verwiesen: Rubens, Huet, Boilly, Boucher, Rodin, Rops, Bayros. Diese Namen ergänze ich in dem vorliegenden Band um die folgenden: Greuze, Félon, Degas, Toulouse-Lautrec, Julius Klinger, Max Klinger, Klimsch, Somoff, Grigorieff, Fingesten, Godal, Sartory, Brüning und Schoff. Im Dokumentarischen gebe ich, von einigen unbekannten abgesehen, außerdem noch weitere, besonders charakteristische Beispiele von Rops, Rodin und Bayros (Bild 152–163). Natürlich sind auch damit nur sehr wenige Künstler und Werke aus der endlos langen Reihe genannt und gezeigt, die hier in Frage kämen. Aber um mehr als einige weitere Stichproben kann ich, wie schon früher gesagt, auch in diesem Band mein Material auf keinem Gebiet erweitern.

Die verschiedenen hier wiedergegebenen bildlichen Beispiele bedürfen im einzelnen keiner weiteren Erklärung. Infolgedessen kann ich mich bei der dokumentarischen Exemplifizierung auf zwei Künstler beschränken, von denen jeder in seiner Art und vor allem in seiner speziellen Einstellung zum Motiv der lesbischen Liebe besonders aufschlußreich ist, und die beide außerdem ebenso verschieden in ihrem künstlerischen Charakter sind. Es sind dies der so geniale und so herrliche Auguste Rodin und der sehr talentvolle moderne Graphiker Otto Schoff. Inbezug auf Rodin habe ich bereits weiter oben hervorgehoben,

Der Trost der Vereinsamten

Farbige Radierung von Thomas Rowlandson. Um 1795

daß er nicht nur in erster Linie Erotiker ist, sondern daß er überhaupt zu den stärksten Erotikern der gesamten modernen Kunstgeschichte zählt; ich habe weiter darauf hingewiesen, daß hierin wohl auch der Schlüssel für die hinreißende Wirkung seiner Kunst auf den Beschauer zu suchen ist. Alles dieses wird auch durch seine zahlreichen Gestaltungen der lesbischen Liebe bestätigt. Rodin hat nämlich die lesbische Liebe sehr oft als Motiv gewählt, und er hat die betreffenden Werke stets mit einer Intensität geformt, die selbst im Rahmen seiner künstlerischen Produktion nicht allzu oft übertroffen wird. Dieser Teil des Rodinschen Werkes ist jedoch der weiteren Öffentlichkeit bis jetzt geflissentlich unterschlagen worden. Glücklicherweise hat man die betreffenden Werke nicht der Öffentlichkeit entzogen oder gar vernichtet, sondern man hat sich damit begnügt, ihnen irreführende Namen beizulegen. Auf diese Weise wurde ihr wahrer Sinn gegenüber der Öffentlichkeit schamhaft verschleiert, trotzdem dieser Sinn infolge der direkt realistischen Auffassung des Stoffes durch Rodin keinen Augenblick mißverstanden werden kann. So trägt zum Beispiel die schönste und eindeutigste der hier in Frage kommenden Plastiken, eine große Marmorgruppe — zwei blühende Mädchengestalten in intimstem Liebesspiel vereint —, den seltsamen Titel „Der Sturz des Ikarus". Wie stark und wie beharrlich Rodin von den Geheimnissen der lesbischen Liebe innerlich erfüllt oder, man darf auch sagen, heimgesucht war, kann nicht drastischer erwiesen werden als durch die Tatsache, daß er dieses Motiv nicht nur in unzähligen seiner jäh und kühn hingeschriebenen zeichnerischen Bewegungsmotive gestaltet hat, sondern außerdem in einer ganzen Reihe großer Marmorgruppen, von denen nicht weniger als vier Beispiele allein in dem unvergleichlichen Rodin-Museum der Stadt Paris zu sehen sind. Gewiß tragen diese vier Gruppen auch dort sämtlich irreführende Namen. Aber da die Taufe am Inhalt einer Sache niemals etwas ändert, und da Rodin das, was er darstellen wollte, immer in einer absolut nicht mißzuverstehenden Weise gestaltet hat, so offenbart sich der lesbische Charakter dieser Gruppen jedem Beschauer schon auf den ersten Blick. Was Rodin in jedem einzelnen Fall zeigt, sind einfach lesbische Handlungen, und in die Gesichter der betreffenden Frauen schrieb er das ganze Entzücken, das sie bei ihren „verliebten Spielen" auskosten. Ich gebe unter diesem Titel hier die herrlichste der vier im Rodin-Museum aufgestellten Gruppen (Bild 157). Wenn es noch einen Zweifel darüber geben sollte, daß Rodin auch in diesen Gruppen sein intensivstes Miterleben gestaltet hat, so wird dieser Zweifel durch den Umstand widerlegt, daß sie zu den nicht allzu vielen aus seiner reifen Zeit zählen, an denen jeder Meißelhieb von ihm selbst herrührt und höchstens die erste rohe Vorbereitung des Steins von der Hand eines seiner Mitarbeiter. Und man fühlt denn auch förmlich, wie verliebt er diese in Entzückung sich windenden Frauenleiber aus dem toten Stein zum atmenden Leben emporgehoben hat, wie jeder seiner Meißelhiebe gleichsam eine lebenschaffende Liebkosung war.

155. Die Freundinnen. Radierung von Félicien Rops

Der süddeutsche Graphiker Otto Schoff ist in einer anderen Beziehung für uns aufschlußreich: sein Werk gibt uns in umfangreicher Weise den Beweis in die Hände, daß bei Künstlern, die mit Begeisterung lesbische Motive behandeln, auch starke männlich-gleichgeschlechtliche Triebe inspirativ in Aktion sind. Otto Schoff hat vor einigen Jahren unter dem Titel „Freundinnen" und „Orgien" im Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin, zwei je zehn Blätter umfassende Lithographienserien herausgegeben, von denen die erste ausschließlich, die zweite zum Teil der lesbischen Liebe gewidmet ist (Bild 152). Zu gleicher Zeit hat jedoch Otto Schoff zwei ebenso umfangreiche Serien „Freundesliebe" und „Knabenliebe", und zwar ebenfalls im Verlag von Gurlitt, herausgebracht. Aus derselben Psyche sind also hier sowohl der weiblichen als auch der männlichen gleich-

geschlechtlichen Liebe begeisterte Hymnen gesungen worden. Angesichts eines solchen Zusammenklangs kann es sich bei der Gestaltung der lesbischen Motive durch diesen Künstler unmöglich bloß um eine rein intellektuelle Ausschweifung handeln; wäre dies der Fall, so hätte es ihn zum mindesten nicht dazu verlockt, auch der mann-männlichen Liebe ein hohes Lied zu singen. Es muß beachtet werden, daß gegenüber der Gestaltung homosexueller Motive die allgemeine öffentliche Einstellung weniger konziliant ist. Wenn ein Künstler also trotzdem einen solchen Affront wagt, so folgt er eben ganz bestimmten eingewurzelten Trieben, das heißt, sein gesamtes derartiges Produzieren steht unter einem inneren Zwang. Das ergibt sich auch daraus, daß der ausgesprochen heterosexuell eingestellte Künstler zwar die lesbische Liebe begeistert gestalten kann, ohne in einen inneren Widerstreit mit seinem Grundwesen zu kommen, daß er aber nicht „mit gleicher Liebe" die männlich gleichgeschlechtliche Liebe gestalten kann. Und zwar deshalb nicht, weil eben sein Eros im Weibe und nicht im Manne verankert ist. Daß ein Künstler einem inneren Zwang folgt, ist auch dann der Fall, wenn seine gestaltende Form, wie bei Schoff, einen mehr spielerischen Charakter trägt. Was bei einem Rodin vehemente Leidenschaft ist, das ist bei Schoff kokettes Spiel. Das gilt auch von den Blättern, in denen er das Orgiastische gestaltet. Natürlich sind das zu einem hohen Grad auch Potenzunterschiede. Denn auch der Titane Rodin „spielt". Nur daß er eben nicht nur konkret, nämlich als Bildhauer, sondern auch im übertragenen Sinn mit Felsblöcken spielt.

In diesem Zusammenhang muß schließlich noch ein anderes Gemeinsames erwähnt werden, das den meisten Gestaltern der lesbischen Liebe eigen ist. Sie sind nämlich außerdem stets besondere Verehrer der kallipygischen Reize des Weibes; man vergleiche die sämtlichen hier vereinigten Beispiele. Bei Rodin und Schoff ist der Kallipygoskultus im allerhöchsten Grade entwickelt. Der ausgeprägte Kultus der Venus Kallipygos ist aber, wie längst feststeht, der Ausfluß einer starken homosexuellen Komponente. Ganz deutlich gesagt: wenn auch nicht alle Verehrer der Venus Kallipygos homosexuell eingestellt sind, so inklinieren jedenfalls alle homosexuell veranlagten Männer in ganz ausgesprochenem Grade für diese Reize. Die Künstler aber finden auf diesem Umweg den Weg zum Weibe. So schließt sich der Kreis.

Um den großen zahlenmäßigen Umfang lesbischer Motive im Werk einzelner Künstler noch durch einige weitere positive Angaben zu erweitern, füge ich ergänzend hier noch hinzu: Félicien Rops hat Dutzende von Radierungen gemacht, die sich mit der lesbischen Liebe beschäftigen. Unter den Mappenwerken des Marquis Bayros ist die Serie „Die Grenouillière", „ein Mappenwerk in fünfzehn Blättern von Choisy le Conin, gedruckt für Heinrich Conrad und seine Freunde", ausschließlich der lesbischen Liebe gewidmet. Außerdem enthalten fast sämtliche andere Serien dieses Zeichners, wie z. B. „Die Bonbonnière", „Fleurettens Purpurschnecke", „Erzählungen vom Toilettentisch" usw. stets eine, meistens aber mehrere lesbische Darstellungen. Eine von dem Zeichner Godal veranstaltete erotische Serie von sechs Blättern enthält drei lesbische und eine homosexuelle Szene. Die sechs Blatt umfassende Lithographienserie des bekannten russischen Künstlers Grigorieff setzt sich in der Hauptsache aus lesbischen Darstellungen zusammen, außerdem sind seine sämtlichen Blätter kallipygisch pointiert usw. —

156. Rausch Radierung von Franz Bayros. 1912

Die Zahl der das gleiche bestätigenden literarischen Belege ist ebenfalls ganz außerordentlich groß, so daß man schwer feststellen kann, ob dieses Motiv im Bildlichen oder im Literarischen überwiegt. Selbstverständlich kommen im Literarischen die gleichen Triebkräfte in Frage wie bei der bildlichen Gestaltung. Was wiederum zur Folge hat, daß einerseits einzelne Schriftsteller mit ganz besonderer Vorliebe und Leidenschaft lesbische Szenen entworfen

157. Verliebte Spiele. Marmorskulptur von Auguste Rodin. Rodin-Museum, Paris

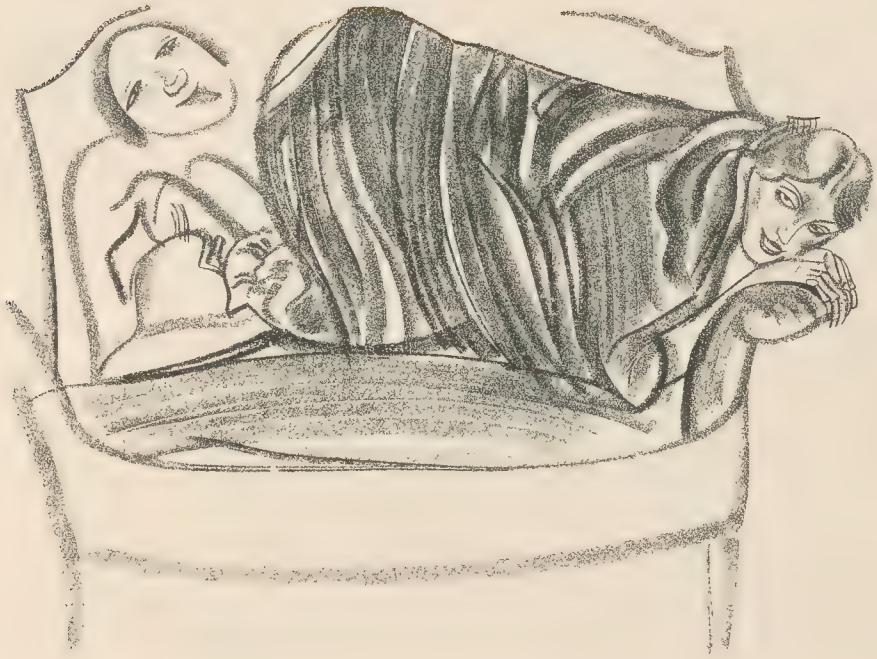
158. Im Kornfeld. Erotische Vignette von Félicien Rops

haben, und daß außerdem in den meisten erotischen Romanen allgemeinen Charakters auch lesbische Abenteuer beschrieben sind. Eines der interessantesten literarischen Dokumente rein lesbischen Charakters ist die Dichtung „Sappho oder Die Lesbierinnen", von dem 1764 geborenen und als Verfasser von verschiedenen Vaudevilles sehr erfolgreichen Dichter E. Jouy, von dem u. a. auch der Text zu Rossinis „Wilhelm Tell" herrührt. Von ähnlicher Bedeutung, nur ungleich ausschweifender, ist das berüchtigte Erotikon „Gamiani oder Zwei tolle Nächte" (erschienen um 1830), das Alfred de Musset zugeschrieben wird; ob mit Recht, wage ich nicht zu entscheiden, aber nach wiederholter eingehender Überprüfung glaube ich, daß doch manches für die Möglichkeit seiner Urheberschaft spricht. Ungefähr im gleichen Jahre wie „Gamiani" ist der lesbische Einakter „Les deux Gougenottes" von Henry Monnier erschienen. Dieses Opus, das in einer ausschweifenden lesbischen Orgie gipfelt, ist literargeschichtlich, kulturgeschichtlich und psychologisch von gleich großem Wert. Dieser Einakter wurde im Jahre 1863 auf dem bekannten erotischen Privattheater Rue de la Santé aufgeführt, wahrscheinlich aber auch schon in den Jahren seiner Entstehung. Als vierter wichtiger Autor von Rang ist Paul Verlaine zu nennen, der ebenfalls in ganz besonders charakteristischer Weise den engen Zusammenhang des Lesboskultus mit dem der Homosexualität bestätigt, was beweist, daß das Lesbische häufig nur die Transformierung einer besonders starken homosexuellen Grundeinstellung darstellt. Von modernen erotischen Romanen, die entweder ausschließlich lesbischen Charakters sind oder in denen umfangreiche Schilderungen dieses Charakters vorkommen, nenne ich ergänzend die folgenden: „Lesbia Maitresse d'École" von E. D., „Die sechsunddreißig Freuden einer Frau", „Fritz. Roman nach den Tagebuchaufzeichnungen eines Lebensfreudigen", „Eleonore", „Agnes und Christine", sowie die „Erotischen Briefe" von Ost. —

Angesichts der Gleichartigkeit der meisten Schilderungen lesbischer Vorgänge, kann ich mich aus der großen Fülle des vorhandenen Materials mit einigen wenigen Beispielen begnügen. Aus der Erzählung „Sappho oder Die Lesbierinnen" von E. Jouy zitiere ich nach der Veröffentlichung in der Sammlung „Der Venuswagen" die folgende Stelle:

„Eines schönen Morgens erging ich mich im Parke von Melville, da sah ich plötzlich diese drei Damen eine düster schattende Allee hinabschreiten, an deren Ende sich eine Art chinesischer Tempel erhob. Ich glaubte, in ihrem Gange etwas Unruhiges, Geheimnisvolles zu bemerken; mehr bedurfte es nicht, um meine Neugier zu wecken. Vorsichtig folgte ich ihnen von Busch zu Busch und gelangte so unbemerkt zu dem Pavillon, wo ich sie eintreten gesehen hatte. Aber sie hatten ihn bereits wieder verlassen. Ich konnte ihre Spuren anfänglich nicht wiederfinden und wollte mich bereits wieder entfernen, als ich hinter einem Säulenstumpf einen kleinen, sehr schmalen Fußpfad entdeckte. Ich folgte ihm, vorsichtig die Blätter teilend, das Ohr auf das leiseste Geräusch gespannt. Der Pfad führte schließlich zu einer Grotte, wo, wie ich zunächst nur vermutete, sich die drei Nymphen verborgen hatten. Meine Vermutung ward zur Gewißheit, als ich beim Prüfen des verräterischen Bodens die dreifache Spur eines weiblichen Fußes erkannte. Um nicht bemerkt zu werden, verließ ich den Pfad und folgte dem Laufe eines Baches, der schließlich zu einem Haufen versprengter Felsen führte, hinter denen der Eingang zur Grotte lag. Ich konnte mich natürlich nicht von dem Gießbach in die Grotte tragen lassen; aber nach mancherlei Versuchen, mir einen Weg zwischen alten Baumstämmen hindurch zu bahnen, gelangte ich glücklich in eine dunkle, aber genügend geräumige Höhlung, von der aus ich vollständig das Innere dieses

159. Die Freundinnen. Federzeichnung von Somoff. 1910



160. Die Freundinnen. Lithographie von Grigorieff

entlegenen Schlupfwinkels überschauen konnte. Das reizende Dreigespann hatte natürlich bereits die Grotte betreten. . . . Ich selbst befinde mich in einer Art Fensternische mit einem Ausblick auf das Lager des Einsiedlers. Nun höre gut zu! „Endlich sind wir ohne Zeugen, nur beobachtet von Mutter Natur und Gott Amor," begann Sappho. Sie legte ihren Strohhut ab und half sodann Coralie dabei, die die Blicke um sich schweifen ließ, in denen sich Beunruhigung und Furcht malten. „Was hast du denn, mein Engelchen," fuhr Sappho fort, „du bist so aufgeregt. Bereust du es bereits, unserm zärtlichen Drängen nachgegeben zu haben?" „Das nicht, liebe Freundinnen," erwiderte Coralie mit verschleierter Stimme, „aber ich spüre gegenwärtig ein Herzklopfen, dessen Ursache mir nicht so recht klar ist. Wenn nun meine Tante oder sonst jemand uns hier überraschte —" „Aber, Kind, im Schloß schläft noch alles; sei ohne Furcht und laß es nicht zu, daß auch nur das leiseste Gefühl von Unruhe dir die Köstlichkeiten der kommenden Minuten schmälert." Während dieses kurzen Zwiegesprächs hatten unsere drei Nymphen auf dem Rasenbette Platz genommen, die Jüngste inmitten. „Ich habe die ganze Nacht von dir geträumt," begann Sappho wieder und ergriff eine von Coralies Händen, die sie zärtlich betrachtete; „aber anstatt mir die göttlichen Freuden vorzugaukeln, die ich bereits zweimal in deinen Armen genießen durfte, träufelten meine Träume mir das Gift der Eifersucht ins Herz; die Liebe eines Mannes hatte aus deinem Herzen den göttlichen Rausch vertrieben, den wir dich bereits kosten ließen, und der auf Erden nicht seinesgleichen findet." Coralie, die ihr die Hand küßte, erwiderte: „Hoffentlich mißt du Träumen keine Bedeutung bei, liebe Freundin." „O doch, wenigstens meinen," fiel da Myrrha ein, denn mir träumte, daß wir alle drei in einer lieblichen Grotte auf den Höhen des Gefühls den unerschöpflichen Kelch der Lust schlürften. (Sie gibt ihr einen Kuß.) Und es liegt nur an uns," fuhr sie ein wenig verwirrt fort, „diesen Traum in süße Wahrheit zu verwandeln." Kaum gesagt, begann dieses Wunder mit zwei Küssen auf den gleichen Rosenmund. Die beiden älteren Grazien gingen nunmehr an die Toilette der Kleinen, indem sie sie eilends mit allen Reizen der Nacktheit verschönten. Coralie, über und über errötend, bot sich dem Verlangen willig dar. Indes Sappho den Seidenflaum abstreift, der das Elfenbein des Schenkels und einen schönen Fuß verhüllt, läßt Myrrha ein neidisches Röcklein zur Erde sinken, löst das Mieder, lüftet das Brusttuch und entknotet die Schnur, die den letzten Leinenschleier hält, wobei Tausende von Küssen die Reize grüßen, die ihre Hände aufdecken. Mochte dieses Bild auch die Glut meiner Sinne

entfachen, so konnte sie sich doch nicht mit der versengenden Leidenschaft der beiden Freundinnen messen. Muß ich es zu meiner Schande gestehen? All mein Stolz, meine Liebe, meine ganze Natur wehrten sich — ach, vergebens! — gegen den Schimpf, den man ihnen hier antun wollte. Aber so stark war die Macht des Zaubers, daß ich um keinen Preis meine Rolle als Zuschauer gegen die eines Mitspielenden in dieser Szene hätte vertauschen mögen, mochte sie auch an die seligen Tage von Hellas erinnern. Kannst du dir einen Begriff von dieser Art Lust machen, Karl? Das zärtlichste Ehepaar, die verliebtesten Liebesleute können nur einen blassen Abglanz dieser Lust erreichen. Sie triumphiert erst in der Umarmung zweier Frauen. Verlangen und Liebkosungen beim Manne bergen immer etwas Verletzendes, sind plump und müssen erst eine gewisse Kälte überwinden. Wenn aber drei junge Schönheiten, deren efeuschmiegsame Arme sich zärtlich verflechten, deren schimmernd lodernde Augen gleichzeitig verebbendes und anflutendes Verlangen spiegeln, wenn drei junge Schönheiten, sage ich, in jeder Bewegung durch ihre Grazie ein Gemälde schaffen, ist dies dann nicht höchste Lust? — Coralie schien sich zuerst nicht wohl in ihrer keuschen Nacktheit zu fühlen. Aber das Gefühl der Scham vermochte nicht lange den süßen Phantasien ihrer Eigenliebe und Erregung zu widerstehen. Jedes Fleckchen ihres Körpers war Gegenstand einer Lobpreisung, Ziel einer Liebkosung. Sappho stürzt sich auf die rosigen Spitzen ihrer Brüste; Myrrha schlürft einen langen Kuß aus ihrem halboffenen Munde oder reibt zärtlich Coralies tändelnde Zunge an der ihren zwischen dem Elfenbein ihres Gebisses. Jede bemächtigt sich sofort der Schätze, die die andere freigibt, und Coralie erlodert gleichfalls in den Gluten, die sie entfacht. Ihre kleinen Hände tasten suchend umher, beseitigen schnell die Hindernisse, die sich von etwa ihnen in den Weg stellen. . . ."

Von Paul Verlaine gebe ich aus den „Opalen" die beiden Gedichte „Die Blondine" und „Auf dem Balkon":

Ein Blondinenkopf mit Grazie hingestreckt,
Unter einem sanften Hals zwei fesselnd schöne Brüste,
Deren dunkelrot entflammte Medaillone unbedeckt,
In den Kissenbausch gebettet ihre Brüste:
Zwischen ihren offenen Schenkeln kniet
Eine Frau, die sich um Gott weiß was müht, —
Nur die Liebe weiß es. — Und sie zeigt den Göttern weiter nichts
Als das reine Epos ihres prächtigen Wollustberges,
Klares Spiegelbild der Schönheit und des Lichts.

161. Freundinnen. Gemälde von Toulouse-Lautrec

Auf dem Balkon:
Sie sahn den Schwalben zu, die auf und nieder flogen.
Die eine rosig, blond, die andre schwarz und bleich,
In Nachtgewändern beide, welche weich
Wie leichte Spitzenwolken sie umflossen.

Wie schwer der Abend schwieg . . . Aus tiefer Brust genossen
Sie Beide mit dem Schmachten müder Asphodelen
Die stumme Seligkeit der treuen Seelen.
Am Himmel kam der weiche Mond heraufgezogen.

Sie preßten ihre Arme, ihre vollen Hüften,
Seltsames Paar, mitleidig lächelnd andrer Pärchen,
Und hingen ihren Träumen nach.

Und hinter ihnen stand im dunkelnden Gemach,
Gleich einem stolzen Thron aus einem Märchen,
Ihr Bett, zerwühlt und voll von Düften.

162. Lesbos. Radierung von Michel Fingesten

Als Beleg einer rein intellektualistischen Begeisterung für die lesbische Liebe zitiere ich als letztes die folgenden Stellen aus „Agnes und Christine“ und den „Erotischen Briefen“ von Ost:

„Komm hierher, nahe zu mir, daß ich dich hätscheln kann, wie ein kleines Kind, du Närrchen.“ Die Tat mit dem Wort verbindend, zog die junge Frau Agnes zum Divan, ließ sie dort niedersitzen und bedeckte ihre Augen, ihren Mund und ihre Ohren mit Küssen. Der große Spiegel stand ihnen gegenüber. „Sieh' nur, Agnes, wie dein schwarzes Haar sich mit meinem blonden paart,“ sagte Christine. „Ja, wirklich!“ entgegnete Agnes, die mit leichter Hand den Kamm und die Nadeln entfernte, durch die Christinens Frisur gehalten war. Mit einer nervösen Geste löste sie dann die Spangen der schwarzen Wildlederweste, die ihre Schwester trug. Diese Tätigkeit förderte zwei feste, weiße, tadellos geformte Brüste zutage, deren Anblick Agnes Rufe der Bewunderung entriß. „Kleine Schwester,“ sagte sie, „ich habe dich noch niemals als Göttin der Schönheit erblicken dürfen. Du bist so blond, wie unsere Stammmutter Eva gewesen sein soll. Laß mich dich in dem einfachen Kostüm bewundern, daß sie an dem Tage angelegt hatte, als sie die Bekanntschaft der Schlange machte.“ „Soll aber auch ein Austausch

163. Die Freundinnen. Federzeichnung von Gustav Klimt

solch liebenswürdiger Gefälligkeiten stattfinden?" „Natürlich! Wir wollen uns vor dem Spiegel damit unterhalten, lebende Bilder zu stellen. Da ist ja weiter nichts dabei!" Unter diesem Geplauder hatten die beiden jungen Frauen ihre Kleider abgelegt; sie lagen auf dem Teppich, die Wäsche folgte. In all ihrer Pracht enthüllten sich zwei herrliche Frauenkörper, deren jeder in seiner Art den Idealtypus weiblicher Schönheit darstellte. „Wie schön du bist!" „O du süßes Geschöpf!" Während eines Augenblickes betrachteten die beiden Frauen sich wie zwei Ringkämpferinnen, die sich miteinander messen wollen. Dann umfing Agnes mit ihrer Linken die Hüften der Schwester, zog sie sanft an sich und fing an, ihr den Nacken zu küssen. Mit anmutiger Bewegung setzte sie die Küsse fort, reihte sie wie zum Halsband und gelangte so nach und nach zu den Brüsten, die bereits ihre kleinen rosigen Köpfe erhoben."

Bei T. R. Ost heißt es:

„Meine Frau hat mir erzählt, daß Ihr Euch liebt, so sehr, daß Ihr Euch bereits geküßt habt. Wollt Ihr die Wunder der Insel Lesbos kennen lernen? Es gibt dort trauliche, lauschige Plätzchen, von Meerwasser leise rauschend umspielt, wonnige Lüfte und Düfte, die der Seele Schwingen öffnen und in die Wollust Zündstoff gießen, daß sie lichterloh brennt. Es ist mir immer ein Rätsel geblieben, wie es möglich ist, daß Frauen gegenseitig Sehnsucht nach Umarmungen empfinden. Vielleicht ist entscheidend bei Euch der Gedanke, daß nur ein Weib sich voll und ganz in die Gefühle eines gleichgeschlechtlichen Wesens versetzen kann und infolgedessen am besten in der Lage ist, die Befriedigung, die dem Manne zusteht, zu gewahren. Liebt Euch immer, so sehr Eure Natur es verlangt. Regt Euch auf, stachelt die Nerven an, gebt Euern Leibern neuen Schwung, küßt Euch und denkt dabei an mich. Ja, denkt dabei süß an mich!"

*

Jupiter und Mnemosyne

Italienisches Gemälde von Marco Liberi. Museum Budapest. Um 1680

164. Leda. Lithographie von E. Stephani

## Achtes Kapitel

# Die weibliche Sodomie

Die Gestalter des Motivs der weiblichen Sodomie verfolgen zwei Absichten. Die erste und vielleicht häufigste ist die Lust am Schwelgen in ausschweifenden Phantasien. Die zweite ist, wie schon gesagt (S. 107), der Wunsch, das Weib, sei es als Einzelindividuum, sei es als Gesamtbegriff, so tief wie nur irgend möglich zu erniedrigen. Im ersten Fall ist das schwelgerische Gestalten solcher Stoffe einesteils der Ausfluß einer moralischen Korruption, die vor keiner intellektuellen Gemeinheit zurückschreckt, anderenteils, das heißt vielfach auch zugleich, ist es ebenso sehr der Ausdruck einer mehr oder minder stark empfundenen physischen Impotenz, die sich in aberwitzige Vorstellungen hineinträumt, um sich irgendwie zu stimulieren. Gerade diese zweite Ursache kommt nach meinen Beobachtungen besonders oft in Frage. Daß dieser enge Zusammenhang

165. Leda. Gemälde von Sodoma

mit einer zum mindesten relativen physischen Impotenz besteht, wird auch durch die Geschichte bestätigt. Die Sodomie ist zwar ein Laster, dem man in allen Zeiten und auch in allen Klassen begegnet, aber es läßt sich doch unschwer nachweisen, daß sie als Massenerscheinung nur in Niedergangszeiten auftritt, und, von den sogenannten Nothandlungen abgesehen, außerdem nur in solchen Kreisen, die durch sinnliche Übersättigung blasiert und zugleich entnervt sind. Auch nur in solchen Zeiten und Kreisen begegnet man der schwelgerischen Formung dieses Stoffes als häufigem Motiv.

In den Fällen, wo auf diese Weise bewußt die Erniedrigung des Weibes verfolgt wird, haben wir es entweder mit dem Höchstgrad des männlichen Hasses gegenüber dem Weibe zu tun, oder mit dem Mindestgrad von eingeborener Achtung vor dessen natürlicher Menschenwürde. Das Resultat der tiefsten Erniedrigung des Weibes auf

166. Leda. Gemälde von Lionardo da Vinci. Galerie Borghese, Rom

diesem Wege ist deshalb unvermeidlich, weil eben alles unnatürliche Tun den Menschen entwürdigt. Am tiefsten aber müssen ihn logischerweise Handlungen erniedrigen, bei denen es sich für jeden auch nur halbwegs ethisch verantwortungsbewußten Menschen sogar um etwas Erhabenes handeln müßte, und das gilt von nichts so sehr wie vom Geschlechtsleben. Statt dessen aber wird durch die sodomitischen Darstellungen dem Weibe nachgesagt, daß es dem tierischen Liebespartner sogar häufig den Vorzug gebe, und zwar deshalb, weil er ihm wollüstigere Freuden als der Mann spende (vgl. auch erster Teil, S. 265 u. 274). Eine Ausnahme von der diffamierenden Wirkung solcher Darstellungen machen nur die bekannten klassischen Motive „Leda und der Schwan", „Europa und der Stier" usw., weil es sich bei ihnen um seit Jahrtausenden allgemein bekannte und auch allgemein akzeptierte Symbolisierungen eines sogar ideologisierten Geschlechtsverkehrs handelt. Weil die erniedrigende Wirkung so naheliegend,

20*

so unausbleiblich und so groß ist, wenn man einem Weib sodomitische Handlungen nachsagt, darum greifen zum Beispiel in den Zeiten, wo die öffentliche Sittlichkeit ein hemmungsloses Ausleben des satirischen Geistes ermöglicht, sowohl die Satiriker des Stifts wie die der Feder nicht selten zu diesem Stoff. So kommt es, daß sich an ihn sogar eine ganze Reihe Meisterwerke der Literatur und Kunst knüpfen. Ich nenne hier nur die berühmtesten: den verzauberten Esel des Lukian, aus dem ich weiter unten die entscheidende Stelle zitiere, und Voltaires satirisches Meisterwerk „La Pucelle". —

Die klassischen Motive, wie „Leda" usw. ergänze ich in diesem Band durch Werke folgender Künstler: Correggio, Lionardo, Sodoma, Carracci, Poussin, Liberi, Picart, Cézanne, Tassaert, Ornikleios, Stephani und Scheurich (Bild 164—167, 169, 173, 174, 176, 178 und Beilagen). Keines dieser Bilder, die, wie die eines Lionardo, Sodoma, Poussin und Liberi, zum wertvollsten Gut des europäischen Kunstbesitzes gehören, bedarf einer besonderen Erklärung. Sie sind alle einheitlich in der Haupttriebkraft, die sie gezeugt und geschaffen hat. Es ist bei allen das intensivste künstlerische Auskosten des weiblichen Liebeserlebens, wofür dieses Motiv — wie „Danaë" und „Io und die Wolke" — ja auch in erster Linie der Deckmantel ist, und woraus sich in erster Linie seine ungeheuer häufige Gestaltung herleitet. Am ausgeprägtesten kommt die weibliche Sinnlichkeit, d. h. das intensive männliche Mitempfinden mit dem intimen weiblichen Liebeserleben, in einer Reihe moderner Bearbeitungen dieses Themas zum Ausdruck. Als bezeichnende Beispiele hierfür verweise ich auf die Ledadarstellungen des Ornikleios, Stephanis und Scheurichs. Die beiden letzteren sind der vor einigen Jahren im Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin, erschienenen Mappe „12 Variationen zu dem Thema Leda" entnommen. An dieser künstlerisch ganz hervorragenden Publikation haben sich eine Reihe der stärksten graphischen Talente der modernen deutschen Kunst beteiligt. Außer den beiden genannten u. a.: Corinth, Rudolf Großmann, Willy Jäckel, Richard Janthur, G. W. Rößner, Otto Schoff, Zille.

Auf ein anderes klassisches Motiv, das von diesem Gesichtspunkt aus noch niemals bewertet worden ist, muß hier noch im besonderen hingewiesen werden. Es sind dies die Teufelsbuhlschaften der Hexen, denen man in der Kunst und Literatur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ziemlich oft be-

167. Leda. Aquarell von Annibale Carracci. Albertina, Wien

168. Die verliebte Diana. Kupferstich nach einem Gemälde von Sebastian Ricci

gegnet. In diesen Fällen handelt es sich um ein Thema, bei dem der sodomitische Charakter mit bewußter Absicht herausgekehrt ist. Wie nach der klassischen Mythologie die Damen Leda, Europa usw. mit Zeus ein Liebestechtelmechtel hatten, so pflegen nach dem Volksaberglauben des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts alle Hexen eine heimliche Buhlschaft mit dem Teufel. Für seine galanten Besuche wählt sich dieser, wie Zeus, eine tierische Verkleidung, und zwar mit Vorliebe den Wolf, den Hund und den feuerzüngigen Drachen. Dieser Aberglaube war eine dankbare Möglichkeit für Künstler, die ihre brünstige Phantasie dazu drängte, das Weib in sodomitischen Szenen darzustellen. Und diese günstige Möglichkeit wurde auch mehrfach genützt. Von dem, was sich an solchen Darstellungen erhalten hat, ist das herrliche Hexenbild von Hans Baldung im Karlsruher Kabinett wohl eines der bezeichnendsten Dokumente, die sich denken lassen. Der Teufel erscheint hier in der Gestalt des feuerzüngigen Drachen, dem sich ein von sinnlicher Gier strotzendes üppiges Weib darbietet. Die sodomitische Pointe dieses Bildes ist ganz augenfällig (siehe Beilage). Aus Privatbesitz kenne ich aus etwas späterer Zeit noch zwei weitere ebenfalls ganz eindeutige sodomitische Darstellungen dieses Themas. Die eine, eine aquarellierte Zeichnung, zeigt ein Weib, das sich in ähnlicher Haltung wie das Weib auf dem Bild des Hans Baldung einem feuerspeienden Wolf darbietet. Die zweite, ein Gemälde, zeigt ein Weib, das sich im Stadium des höchsten erotischen Paroxysmus zwischen den Tatzen eines grotesk gestalteten und ebenfalls feuerspeienden Fabeltieres windet. Von diesen beiden Bildern sind die Schöpfer nicht bekannt. Aber bei beiden ist es ebenso unverkennbar, daß sie genau wie Hans Baldung absolut nicht mit Abscheu, sondern im Gegenteil mit der allergrößten Begeisterung diese Motive geformt haben. Woraus natürlich unwiderleglich hervorgeht, daß diese sodomitischen Vorstellungen nicht bloß intellektuelle Konstruktionen darstellen, sondern der eigenen Wunschphantasie ihrer Schöpfer entsprachen.

Das sodomitische Repertoire des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zeigt, wie ich schon im ersten Teil dargelegt habe, das Weib vornehmlich in Verbindung mit dem Schoßhund, dem Kater, dem Esel und dem Bock. Ich vervollständige es hinsichtlich des Bildlichen noch durch den Jagdhund, als einer Ausgestaltung des Dianamotives in dieser Richtung und gebe als Beleg einen ausgezeichneten Kupferstich nach dem schönen Gemälde von Sebastian Ricci in der städtischen Galerie von Bordeaux. Der sodomitische Sinn dieses Bildes kann nicht verkannt werden (Bild 168). Das letztere gilt auch von solchen Bildern wie „Das Mädchen und das Hündchen" von Boucher (Bild 170). Es sei hier bemerkt,

169. Leda. Gemälde von Nicolaus Poussin. Museum Condé, Chantilly

daß Boucher sehr viel Sinn gerade für solche Formen der weiblichen Ausschweifung gehabt haben muß; denn er hat dieses und ähnliche Motive mehrfach gestaltet und stets mit auffälliger Intensität. Das gleiche gilt von Künstlern wie Fragonard, Huet, Mouchet, Le Prince, Schall (vgl. S. G. E. II, Bild 114, 115, und Beilage „Die Illusion") und anderen. Mit dem Umstand, daß das Schoßhündchen damals der Modehund jeder Dame war, erklärt sich wohl dessen häufige Anbringung auf Bildern, aber niemals die besonderen Auffassungen, wie sie uns zum Beispiel in dem hier gezeigten Bild von Boucher entgegentreten.

War die Zahl der heimlichen tierischen Liebespartner, mit denen die schlüpfrige und perverse Phantasie der galanten Künstler des achtzehnten Jahrhunderts das Boudoir der vornehmen Damen dieser Zeit bevölkerte, schon nicht gerade klein, so wächst sie im neunzehnten Jahrhundert fast ins Unbegrenzte, besonders seit dessen Ausgang. Am allermeisten ist diese Zahl in den allerletzten Jahren angewachsen. Nach der überhitzten Phantasie gewisser erotischer Künstler vergnügt sich das in seinen Begierden angeblich nie zu sättigende Weib heute sozusagen mit allem, was da kreucht und fleucht. Man begegnet in den betreffenden Bildern der letzten dreißig und vierzig Jahre allen Haustieren, dem Esel, dem Pferd, dem Stier, dem Eber, dem Ziegenbock, dem Hund, dem Kater, ja sogar mitunter dem Hahn. Man begegnet weiter den verschiedensten Tieren des Waldes und selbst denen der Wildnis: dem Hirsch, dem Reh, dem Wolf, dem Marder, dem Löwen, dem Zebra, dem Elefanten, dem Rhinozeros, dem Panther, dem Affen, dem Bär usw.; von Vögeln außer dem Hahn dem Phönix, dem Strauß und dem Pinguin; von dem kreuchenden und schwimmenden Getier der Schlange, der Eidechse, dem Aal, der Forelle, und, daß der höchste Aberwitz nicht fehle, sogar dem Ichthyosaurus, der doch schon längst ausgestorben war, bevor der Mensch die Erde bevölkerte. Zu alledem kommt noch eine ganze Anzahl rein aus der Phantasie geborener Tiergestalten, die dann immer eine besonders stark entwickelte Männlichkeit repräsentieren. Aber nicht nur auf die zahlenmäßigen Kombinationen erstreckt sich diese Steigerung ins Groteske, sondern noch mehr auf die Art der einzelnen Darstellungen. Hier kennt die Kühnheit in der Richtung des Ausschweifenden überhaupt keine Grenze. Es wird dabei selbstverständlich in erster Linie das Ziel verfolgt, auf diese Weise den Höchstgrad der weiblichen erotischen Exaltation zum Ausdruck zu bringen. Auf dem Weg zu diesem Ziel ergibt sich ganz von selbst die phantastische Vorstellung von dem Weibe,

daß es sich nicht nur mit einem einzigen Tiere gattet, sondern der Reihe nach geradezu mit einem ganzen Tierpark. Diese letzte Steigerung führte einzelne Künstler zur Gestaltung von ganzen sodomitischen Serien, in denen dieses Riesenprogramm im einzelnen abgewandelt wird....

Das ist die Entwicklung seit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts, vor allem aber die der beiden letzten Jahrzehnte, und der Weltkrieg hat sie überall nur unwesentlich unterbrochen. Bei meinen Ergänzungen begnüge ich mich mit diesen allgemeinen Feststellungen und mit der Demonstration von einigen wenigen bildlichen Stichproben, bei denen ich mich jedoch auf die zahmsten Formen beschränkt habe. Dies ist dadurch gerechtfertigt, weil schon diese relativ zahmen Abwandlungen der weiblichen Sodomie aus den Bezirken der modernen Kunst vollkommen dafür ausreichen, um das zu belegen, was ich vorstehend im Prinzipiellen dargelegt habe.

Als erstes möchte ich auf einige Gemälde hinweisen, die in den siebziger und achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts auftauchten, und auf denen Seejungfrauen zu sehen sind, die sich mit dem verschiedensten Getier des Meeres vergnügen. Diese Gemälde wurden Arnold Böcklin zugeschrieben. Ich gebe hier eines dieser Bilder (Bild 175), aber ich bemerke ausdrücklich, daß ich Böcklins Urheberschaft für nicht erwiesen halte. Anders verhält es sich mit einigen ähnlichen Zeichnungen aus derselben Zeit, die vor einigen Jahren auftauchten, und die mit Recht als von Max Klinger stammend bezeichnet wurden. Sie wurden mir zum Kauf angeboten, aber zu einem unerschwinglichen Preis. Als ebenfalls um diese Zeit die ersten Menschenaffen nach Europa kamen und zugleich die bekannten Märchen auftauchten, daß der Gorilla in seiner Heimat Frauen raube und ins Dickicht des Urwalds verschleppe, um sich mit ihnen zu gatten, erschien in Paris eine große erotische Serie „Im Gorillakäfig" von der Hand eines zwar anonymen, aber zweifellos sehr tüchtigen Künstlers. Freilich, der Sinn dieser Serie war ein umgekehrter: nicht der riesige Gorilla ist auf diesen in photographischer Wiedergabe in den Handel gebrachten Aquarellen der Räuber, sondern im Gegenteil: eine elegante Dame entführt heimlich den stämmigen Gorilla aus dem Jardin des Plantes und verbirgt ihn in ihrem Boudoir, wo er unter ihrem Beifall der Reihe nach den Gatten und ihre vornehmen Freunde aus der Lebewelt in die Flucht schlägt, um als alleiniger und begeistert empfangener Sieger auf dem Schlachtfeld der Liebe Triumphe zu feiern. Auch Rops hat damals einige ähnliche Radierungen in der Form von Buchillustrationen geschaffen: Frauen, die sich am Affenkäfig trotz des trennenden Gitters der verliebten Wut der männlichen Affen ausliefern. In neuerer Zeit begegnet man dem Affen wiederum besonders oft. So zum Beispiel auch einigemal in den schon erwähnten erotischen Radierfolgen des Polen Fingesten. Am Beginn dieses Jahrhunderts wird der Windhund der Modehund vornehmer Damen. Und in der Phantasie verschiedener galanter

170. Das Mädchen und das Hündchen.
Rötelzeichnung von François Boucher

171. Jupiter als Adler mit der Nymphe Arteria. Französ. Kupferstich von B. Picart. 1707

Zeichner wird er auch sofort von der eleganten Damenwelt als Liebespartner eingeladen. Eine solche Szene erträumt sich zum Beispiel der wenig bekannte, aber sehr talentvolle Berliner Graphiker Max Frölich (Bild 179). Von Aubrey Beardsley gibt es eine ähnliche Zeichnung, die wohl als Illustration zu einer sodomitischen Erzählung gedacht ist. Desgleichen mehrere von Beardsleys technischem Nachahmer Bayros, von denen eine unter dem Titel „Das Windspiel", eine andere unter dem Titel „Das Buch" erschienen ist. Neben dem Windhund taucht auch der Schoßhund mehrfach wieder auf. Als bestes künstlerisches Beispiel zitiere ich hierzu die Radierungen des Münchener Malers Scheibenberger zu der galanten Erzählung „Das Hündchen der Marquise" von Théophile Gautier. Was der Dichter Gautier in seiner Erzählung im einzelnen immer nur ahnen läßt, hat Scheibenberger in jedem einzelnen Fall in allessagende Bilder gefaßt. Diese illustrierte Erzählung ist, wie das meiste dieser Art, in einer sehr kostbaren Publikation erschienen — als Handelsobjekt sollen sie doch alle Leckerbissen für die zahlungsfähigste Moral sein! — ich gebe hier das radierte Titelblatt des Buches (Bild 177). Ein ebenfalls in neuerer Zeit mehrfach grotesk angewandtes Motiv ist „die Schlange als Versucher". Die groteske Betonung besteht stets darin, daß entweder der Kopf der Schlange oder auch dieser in Verbindung mit dem Leib zu einem einzigen riesigen Phallus gestaltet ist. In dieser grotesk-erotischen Variation ringelt sich die Phallusschlange als „die wirkliche Gestalt des Versuchers", wie sich eine große Lithographie betitelt, der verzückten Eva aus dem Lebensbaum des Paradieses entgegen. Hier muß auch auf das berühmte Bild „Die Sünde" von Franz Stuck hingewiesen werden, das ein nacktes sinnlich-üppiges Weib zeigt, das von einer Riesenschlange umwunden wird. Dieses Bild verkörpert im Grunde unbedingt dieselbe phallische Idee: Riesenschlange als Riesensymbol des Phallus. Das große Interesse, das dieses Bild seinerzeit überall erweckte, ist höchstwahrscheinlich zum großen Teil auf diesen phallischen Unterton zurückzuführen, wenn dies auch den wenigsten Beschauern bewußt geworden sein dürfte. Im Rahmen der charakteristischen Stichproben, auf die ich mich hier beschränken will und muß, darf ich schließlich die bedeutsamste und umfangreichste Publikation, die es aus jüngster Zeit über dieses Thema gibt, nicht vergessen; es ist dies das Mappenwerk „Sechzehn Radierungen zur Erbsünde, eine erotische Schöpfungsgeschichte von Walter Klemm", erschienen im Verlag von Bruno Wollbrück in Weimar. Das einzige Thema dieser Folge ist das in höchster Liebesgier sodomitisch sich berauschende Weib. Auf mehr als einem Dutzend Blättern ergibt sich das soeben vom lieben Gott geschaffene Weib der Reihe nach ebensoviel verschiedenen tierischen Mitbewohnern des Paradieses: dem Zebrahengst, dem Stier, dem Pferd, dem Ziegenbock, dem Wolf, dem Eber, dem Panther usw. Von allen männlichen Tieren des Paradieses wird das Weib umkreist (Bild 180), und lechzend vor nie gesättigter Brunst überliefert es sich einem jeden. Diese Orgie der Sodomie gehört unbedingt zu den kühnsten Blüten, die jemals eine Künstlerphantasie nach dieser Richtung getrieben hat, es gibt neben ihr nur noch solche, die sie durch grotesken Aberwitz überbieten. Eine solche Serie schuf zum Beispiel ein Berliner Maler in der Form von rund dreißig Gemälden. Aber die Klemmsche Folge ist andererseits auch das künstlerischste Produkt dieser Art, das es gibt. Jede dieser Radierungen ist ein wirkliches Kunstwerk. Damit wollte Klemm die stoffliche Kühnheit dieser Serie rechtfertigen. Die Grundidee des Gesamtwerkes ist die unbändige sinnliche Wut des Weibes, die der Teufel, als Konkurrent Gottes beim Schöpfungswerke, heimlich in ihren Schoß gesenkt hat, — so drückt es Klemm in dem ebenfalls

172. Die geile Nymphe. Kupferstich von Vivant Denon

Le

Französischer Kupferstich von Duchange na

da

th einem Gemälde von A. Correggio. 1711

Albert Langen, München

von ihm selbst verfaßten Vorwort aus. Der Mut, den der mit Recht geschätzte Radierer Professor Klemm durch die Gestaltung dieses Stoffes und durch die Veröffentlichung dieser Folge an den Tag legte, fordert als solcher zweifellos Achtung. Aber trotz alledem: dieser Mut ändert nichts an der Tatsache, daß sein Werk nur ein bezeichnendes Dokument des ungeheuerlichen ethischen Auflösungsprozesses der bürgerlichen Moral geworden ist. Die Kühnheit ist kulturfördernd nur dann, wenn sie sich an die ehernen Gesetze der Natur knüpft, und niemals, wenn sie sich mit der Unnatur vermählt. Auch nur in solchen Fällen ist sie gerechtfertigt. Denn nur dann ist sie eine Tat, die dem menschlichen Geist zur Ehre gereicht. . . .

Im Anschluß hieran und gerade bei diesem Stoff ist es angebracht, wiederholt auf einen sehr wichtigen Umstand hinzuweisen. Nämlich darauf, daß, wie ich schon mehrfach hervorhob, die Häufigkeit oder die Seltenheit, in der man einem erotischen Stoff in der Kunst und in der Literatur begegnet, verhältnismäßig sehr wenig für den Umfang beweist, in dem diese Handlungen in der Wirklichkeit vorkommen. Wenn es nämlich einen Stoff gibt, der dies ebenso klassisch wie drastisch bestätigt, so ist es das Problem der weiblichen Sodomie. Nach dem Umfang und der Art der vorhandenen und immer erneut erscheinenden bildlichen und literarischen Abwandlungen dieses Themas müßte man notgedrungen folgern, daß eigentlich die große Mehrzahl aller Frauen zum mindesten heimlich nach dieser erotischen Delikatesse lechze, und daß sie sich unendlich viele Frauen auch ständig „zu Gemüte führen". Wie liegen aber die Dinge in Wirklichkeit? Gewiß gibt es, wie ich schon im ersten Teil dieses Buches hervorgehoben habe, in allen Ländern eine weibliche Sodomie, gewiß kommt sie viel häufiger vor, als der simple Laienverstand ahnt, und ebenso gewiß begegnet man dabei einer Reihe ganz abstruser Formen. Alles das stimmt. Aber im Ganzen überschaut, handelt es sich trotzdem nur um vereinzelte Ausnahmen. Es herrscht also die größte Dissonanz zwischen Dichtung und Wahrheit. Wenn man nun eine solche Dissonanz auf Schritt und Tritt feststellen muß, wenn man weiter vor allem zu sehen bekommt, daß die Dichtung sich hier förmlich und ständig in der Erfindung neuer ungeheuerlicher Formen weiblicher Sodomie überschlägt, dann ergibt sich nur eine einzige Logik. Und diese ist: daß durch solche Dokumente viel mehr die historische Situation der jeweiligen Allgemeinmoral als die der individuellen Moral des Weibes entschleiert wird. Es wird weiter im besonderen die aus der jeweiligen Allgemeinmoral sich

173. Leda. Gemälde von Paul Cézanne. Louxemburg-Galerie, Paris

ergebende, vielfach so ungeheuerliche Einstellung des Mannes gegenüber dem Weibe durch solche Dokumente entlarvt. Wenn man schließlich noch daran erinnert, daß die gleichen Ausschweifungen, die dem Weib in Kunst und Literatur hundertfach nachgesagt werden, dem Mann dagegen gar nicht oder nur vereinzelt, trotzdem es auch Männer gibt, die sich sodomitisch betätigen, dann ist auch in diesem Fall der Beweis restlos schlüssig, den ich hier als Hauptaufgabe meiner Untersuchungen zu erbringen habe, daß nämlich alle Kunst in erster Linie Erledigung männlicher Sehnsüchte ist, die der Mann gegenüber dem Weibe hegt. —

Aus der zwar nicht entfernt so reichen, aber deshalb doch nichts weniger als dürftigen Literatur über diesen Stoff — die weibliche Sodomie ist als direkt physiologische Handlung naturgemäß in erster Linie ein bildhaftes Problem — beschränke ich mich in der Hauptsache auf die direkt klassischen Dokumente und auf solche, auf die ich bereits im Vorstehenden Bezug genommen habe. Als erstes zitiere ich nach der im Verlag von Fischer und Franke in Berlin herausgegebenen Übersetzung des Bezauberten Esels von Lukian die folgende entscheidende Stelle:

„Nun entkleidete sich die Dame ganz und gar, legte auch die Binde ab, womit sie ihren schönen Busen umwunden hatte, trat an das Licht und salbte aus einem zinnernen Gefäß sich und mich reichlich mit Balsam; vorzüglich aber badete sie damit meine Nüstern und dann die Werkzeuge der Wollust, welche sie vorher mit chiischem Rosenwasser gereinigt. Priapus, sofort durch ihre niedlichen Hände herbeigezaubert, winkt ihr gefällig mit starrem, erhabenem Zepter. Sobald sie die günstige Gegenwart des Gottes vernommen, umhalste sie mich aufs zärtlichste und küßte mich, aber nicht wie in liederlichen Häusern feile Dirnen ihre kampflustigen Buhler zu küssen pflegen, sondern mit dem wärmsten, innigsten Gefühl der Seele. Sie liebkoste mich mit all den süßen Worten der Liebe, womit die Weiber ihre Zuneigung an den Tag legen, um die unsrige zu erwecken: „Dich lieb' ich!" rief sie, „nach dir sehnt mein Herz sich! Du, mein Einziger! Mein Auserwählter! Ohne dich kann ich nicht leben!" und so dergleichen. Endlich faßte sie mich beim Halfter und zog mich zu sich auf das Bett nieder. Ich machte ihr keine sonderliche Mühe, denn Behendigkeit hatte ich gelernt, und meine Begierde, nach so langer Zeit einmal wieder bei einem hübschen Weibe zu schlafen, war ganz rege; um so mehr, da ich mir vorher an gutem Wein gütlich getan und der wohlriechende Balsam meinen Kitzel aufs äußerste gereizt hatte. Angst und bange aber war ich dennoch, wie, bei so langen Stak-Beinen, der Thron der Liebe zu besteigen? wie so sanfte, zarte, glänzende, von lauter Milch und Honig geknetete Glieder mit eisernen Hufen zu umfassen? wie so kleine ambrosiaduftende Purpurlippen mit einer so plumpen Schnauze, so ungeheuern garstigen Zähnen zu küssen und wie endlich — mochte die Dame auch vor Lust bis in die äußersten Fingerspitzen glühen — ein so übergroßes Opfergefäß hinein in das enge Heiligtum der Wollust zu bringen sei? Wehe dir, dachte ich bei mir selbst, wenn du eine so vornehme Dame da unten zerreißt! Dann kannst du dich nur gefaßt machen, bei deines Herrn Kampfspielen mit zu figurieren und den reißenden Tieren vorgeworfen zu werden! Unterdessen

174. Leda. Lithographie von O. Tassaert, 1833

175. Im Spiel der Wellen. Gemälde von Arnold Böcklin. (?)

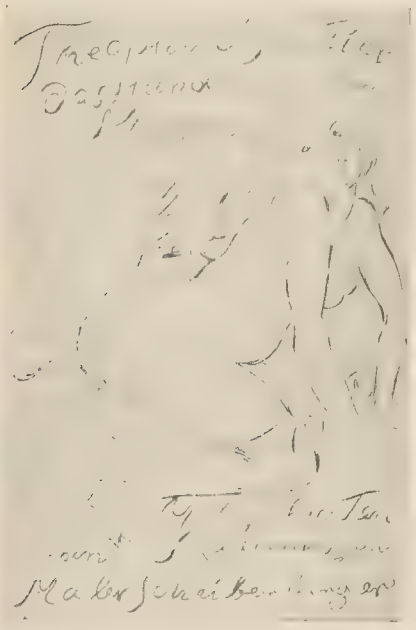
verdoppelte die Dame ihre Liebkosungen, herzte, küßte mich und girrte und verdrehte im Taumel ihrer Begierden die Augen. Zuletzt rief sie: „Ha, nun hab' ich dich! hab' ich dich! mein Täubchen! mein Vögelchen!" Und mit den Worten zeigte sie, daß alle meine Besorgnis und Furcht töricht und überflüssig war; denn sie umschlang mich aufs heftigste und nahm mich ganz — ganz sage ich — auf!!! So oft ich, ihrer schonend, mein Hinterteil zurückzog, so oft flog elastisch sie in jähem Schwunge mir nach, und fester und fester mit ihren Armen mein Rückgrat umfassend, schloß, preßte, schmiegte sie sich brünstiger an mich an, so daß ich, beim Herkules!, gar glaubte, es mangle mir noch etwas zur Befriedigung ihrer Begierde, und im Ernst auf den Argwohn geriet: die Mutter des Minotauros müsse sich wohl nicht ohne Grund lieber einen brüllenden Liebhaber zur Kurzweil erkoren haben. Nachdem die Dame auf diese Art die Nacht mit mir sehr geschäftig und des Schlafes uneingedenk hingebracht hatte, sicherte sie sich bei meinem Wärter für denselben Preis die folgende wieder und begab sich, um von niemand gesehen zu werden, noch vor Tage hinweg" (vergl. auch das Zitat auf S. 120).

Als zweites Zitat gebe ich aus Rabelais' Gargantua eine Stelle, die uns eine satirische Verwendung dieses Motives belegt. Der Weiberjäger Panurg will sich an einer Dame dafür rächen, daß er mit seinen Liebesanträgen bei ihr abgeblitzt ist. Er tut dies in der folgenden grandios-grotesken Weise:

„Den Tag darauf war Fronleichnamsfest, an dem sich die Frauen mit ihren allerschönsten Kleidern herauszuputzen pflegten. Unsere Dame trug ein wunderschönes Oberkleid von karmesinrothem Seidenstoff und einen Rock von kostbarem weißen Sammet. Am heiligen Abend vorher suchte Panurg überall umher, bis er eine ergeosische Lyciska (läufige Hündin) fand, die er an seinem Gürtel festband und mit sich nach Hause nahm, wo er sie den Tag und die Nacht über auf das Beste fütterte, am Morgen aber tödtete und von ihr — nun die griechischen Grammatiker werden schon wissen, was? — nahm, das er in lauter kleine Stücke zerschnitt und zu sich steckte. Dann begab er sich in die Kirche, wo die bewußte Dame, der Sitte gemäß, sich der Prozession anschließen wollte. Als sie eintrat, reichte er ihr, ehrerbietig grüßend, das Weihwasser und setzte sich, nachdem sie ihr Gebet gesprochen, zu ihr auf die Bank, wobei er ihr ein Papier in die Hand steckte, auf dem ein Rondelett geschrieben stand. Als sie das Papier

176. Leda. Aus „Priaps Hain". Radierung von Efwe Ornikleios

öffnete, um zu sehen, was darin stände, streute ihr Panurg schnell sein Präparat in Aermel und Falten des Kleides; dann sagte er: „Madame, den armen Verliebten geht es gemeiniglich übel. In Anbetracht meiner hoffe ich, daß die traurig verwachten Nächte, die Pein und Unruhe, die ich um Liebe zu Euch erdulden muß, mir von den Qualen des Fegfeuers werden abgerechnet werden. Bittet wenigstens Gott, daß er mir ein bischen Geduld verleihe." Panurg hatte seine Rede noch nicht beendigt, als schon alle Hunde in der Kirche das Präparat, mit dem er sie bestreut hatte, zu wittern anfingen und zu der Dame gelaufen kamen: große, kleine, dicke, magere, alle die Fahnen herausgehängt, schnupperten an ihr herum, schlugen ihr Wasser an ihr ab und beseichten sie über und über; es war ein wahrer Greuel. Zuerst verjagte sie Panurg ein bißchen, dann empfahl er sich und stellte sich an einen Nebenaltar; von wo aus er den weitern Verlauf beobachtete; die abscheulichen Hunde beseichten und beschissen alle ihre Kleider, ein großer Windhund pißte ihr sogar auf den Kopf, andere auf die Aermel oder den Rock, und die kleinsten bepinkelten ihr die Schuhe. Die Frauen, welche in der Nähe saßen, hatten ihre liebe Noth, sich nur etwas zu schützen. Panurg aber sprach lachend zu einem der vornehmen Herren der Stadt: „Diese Dame, glaube ich, ist läufisch oder hat sich jüngst von einem Windhund belegen lassen." Und nachdem er gesehen hatte, daß alle Hunde um sie herumknurrten wie um eine läufische Hündin, verließ er die Kirche und ging zu Pantagruel. Wo er unterwegs auf der Straße einen Hund traf, gab er ihm einen Fußtritt und sagte dabei: „Warum gehst Du nicht zu Deinen Kameraden auf die Hochzeit? Zum Teufel, mach', daß Du hinkommst!" Zu Hause aber sagte er zu Pantagruel: „Herr, ich bitte Euch, kommt und seht, wie alle Hunde des Landes sich um die schönste Frau der Welt geschart haben und sie durchaus besteigen wollen", welcher Aufforderung Pantagruel willig folgte und sich dies Wunder ansah, das ihm ebenso unterhaltend wie neu erschien. Aber das Beste kam erst bei der Prozession: Da sah man wohl mehr als sechsmalhunderttausendundvierzehn Hunde um sie herum, die ihr auf erschreckliche Weise zusetzten; wohin sie ging, folgten immer neu zulaufende Hunde ihrer Spur und bepißten den Weg, den sie mit ihren Kleidern berührt hatte. Alle Leute blieben stehen und sahen zu, wie ihr die Hunde bis an den Hals hinaufkletterten und die schönen Kleider verdarben, bis ihr zuletzt nichts übrig blieb als in ihr Haus zu flüchten. Aber auch da waren die Hunde noch hinter ihr her, so daß sie sich verstecken mußte und die Kammerzofen vor Lachen platzen wollten. Als sie endlich im Haus drinnen war, und man die Pforte hinter ihr zugemacht hatte, liefen alle Hunde der Umgegend hin und pißten so gewaltig gegen die Hausthür, daß aus ihrem Urin ein Bach entstand, in dem Enten hätten schwimmen können. Und



177. Titelblatt zu Th. Gautier „Das Hündchen der Marquise"

das ist derselbige Bach, der noch jetzt bei St. Victor vorbeifließt, und in dem Gobelin seinen Scharlach färbt, weil er im Hundeharn am schönsten wird, wie Meister Doribus dies vordem öffentlich verkündet hat. Er hätte, bei Gottl, eine kleine Mühle treiben können, wenn auch keine so große, wie die sind, die auf dem Bésacle bei Toulouse stehen."

Ebenfalls satirisch ist dieses Motiv in der Gautierschen Liebesklage „Ihr Hündchen" verwendet:

„Indessen tut dein Hund, was ich nicht wagen darf,
Melampo fügt sein Maul zu deinem zarten Munde,
Du gönnst ihm manche Lust und angenehme Stunde,
Nur gegen mich bist du so scharf.

Hat meine Liebe denn nicht einen bessern Grund?
Soll eine Bestie mein süßes Ziel verhindern?
Ach, halte mich doch nur, um meinen Schmerz zu lindern,
Zum wenigsten wie deinen Hund."

178. Der galante Besuch. Federzeichnung von P. Scheurich

Als Dokument der in raffinierten Ausschweifungen schwelgenden individuellen Impotenz zitiere ich aus Aubrey Beardsleys erotischer Phantasie „Venus und Tannhäuser", die nicht nur im Illustrativen sondern auch im Textlichen von ihm herrührt, die folgende Stelle:

„Mit ihren deliziösen Fingern zerbröckelte sie die gewürzten Kuchen und reichte sie ihrem glänzenden Liebling mit köstlicher Anmut als Frühstück. Als die letzten Krumen aufgelesen waren, rieb Venus ihre Hände ab und wandte sich scheinbar zum Gehen, ohne sich um Adolph (der Name eines Einhorns. E. F.) weiter zu kümmern. Sie wiederholte die Komödie allmorgenlich, und immer wieder versetzte sie damit das verliebte Einhorn in die schmerzlichste Seelenangst, denn es fürchtete, dies möge der letzte Tag sein, an dem Venus ihm seine Liebe schenkte. Doch sie überließ es nicht allzu lange seiner qualvollen Verzweiflung. Gerührt lief sie zu ihm zurück und büßte ihre herzlose Grausamkeit auf eine ganz hinreißende Art. Armer Adolph! Er strahlte vor Glück, als es ihm gewährt wurde, daß er die Brüste seiner Königin mit lechzender Zunge kosen durfte. Es steht zweifellos fest, daß der intensive Geruchsinn der Tiere diese erheblich stärker zu Frauen hinzieht als zu Männern. Muß doch das herrliche Parfüm, das unsere bewundernden Nüstern so betäubend erfüllt, sich der unverdorbenen Kreatur weit göttlicher offenbaren. Doch dem sei, wie es wolle, jedenfalls strich Adolph schnuppernd um die Röcke der Venus herum, wie ein Mann es wohl nie getan hätte. Als sich der reizende Austausch der ersten Zärtlich-

179. Das Windspiel. Federzeichnung von Max Frölich. 1908

keiten vollzogen hatte, ließ das Einhorn sich auf den weichen Rasenboden nieder und bot ihr, mit geschlossenen Augen und in fieberhafter Erregung, seinen Bauch mit dem Zeichen seiner Mannheit dar."

Diese erotische Erzählung gehört neben den erotischen Zeichnungen Beardsleys zur „Lysistrata" zu den psychologisch wertvollsten Dokumenten seines Werkes. Es offenbart uns den ganzen Phantasiekomplex eines Kranken, der als Angehöriger der guten englischen Gesellschaft seiner Zeit „alles weiß", dem aber anderseits die Wirklichkeit fast alles verweigert hat. Was ihm die Wirklichkeit versagt hat, übersteigert er in der Phantasie und erledigt es so in der Kunst. „Venus und Tannhäuser" ist gewissermaßen Beardsleys Bekenntnisbuch. Es ist die ideologische Verklärung seiner unerledigten Sehnsüchte. Für die Kultur der Kreise, der er angehörte, ist es außerordentlich bezeichnend, aber nichts weniger als ehrend, denn es ist ein Zeugnis des tiefen sittlichen Verfalls einer Klasse, die sich von allen sozialen Idealen losgelöst hat.

Als letztes Beispiel gebe ich aus dem Vorwort, mit dem Walter Klemm seine oben beschriebenen Radierungen zur „Erbsünde", ihren Sinn textlich erläuternd, eingeleitet hat, das folgende Stück:

„. . . Gott hatte Land und Wasser, Pflanzen und Tiere geschaffen und ruhte einen Tag. Nun erfaßte ihn Sehnsucht, seine Schöpfung mit einem Wesen von vollkommenster Schönheit zu krönen. Da schuf Gott das Weib. Und ermüdet vom Erdichten dieses wunderbarsten Werkes fiel er in Schlaf, als er dem Weib den Odem eingehaucht hatte. Der Teufel aber war auf der Lauer gelegen und schlich voll Neugier hinzu. Evas göttliche Schönheit entflammte seine Gier und lüstern betastete er des Weibes herrliche Glieder. Dabei entdeckte er das rosige Mal, das Gott zwischen den Schenkeln verborgen hatte. In wollüstigem Spiel brannten seine Teufelshände unersättliche Gluten höllischen Feuers in des Weibes Schoß. Dann träufelte er duftender Kräuter Saft in die Wunde und unter die Zunge des Weibes, salbte mit Zauberduft die Rosenspitzen der Brüste und die Höhlen unter den Achseln und ließ sie von feinem Haar überwuchern. Das Brandmal zwischen den Schenkeln wollte er vor Gottes Auge verbergen und ließ ein dreieckig schwarzes Pelzlein darüber wachsen. Eva erwachte zum Leben und fühlte das Brennen der Teufelswunde. Da sah sie nahe einen jungen Zebrahengst stehen und nässen, eilte hin, seinen feuchten Phallus zu fassen und mit seiner Kühle den Brand zu löschen. Je öfter sie ihn in die Wunde tauchte, desto wohliger wurde ihr. Der junge Hengst begriff schnell ihre Wünsche, stieg wiehernd auf ihren gebeugten Rücken und tat dem Weibe, wie er die alten Hengste den Stuten hatte tun sehen. . . . Nun trieben ihre erwachten Sinne sie mit zügelloser Tollheit zu allem männlichen Getier des Paradieses. Sie schmiegte sich unter den gleitenden Panther und den wilden Eber, klammerte sich unter die Leiber der Stiere und Hengste, den Hirschen und Böcken bot sie ihre lustprallen Sitzbacken, mit den Schenkeln umschlang sie Marder und Wiesel und knieend ließ sie sich vom Wolf bespringen. . .

180. Das Weib im Paradies. Radierung von Walter Klemm

181. Der magnetische Pol. Gemälde von Raphael Kirchner

Mit den Schwänen, Tauben und Hähnen schnäbelte sie und tauchte ihre weißen Brüste in der Vögel Gefieder. Silbern lachte ihre Stimme zu den tollen Balztänzen. . . . Unruhig zog das Getier umher, kämpfte erregt an den Plätzen, wo das Weib genäßt, und gebärdete sich wie toll auf seiner Fährte, die Nüstern voll seines verführenden Duftes. Brunstschreie zerrissen die Stille des Paradieses. Die Tiere zerfleischten sich in Eifersucht um den Genuß des Weibes und vernachlässigten ihre Gefährtinnen. In großer Sorge zogen die alten Stammhalter vor Gottes Thron und klagten ihm die Not. Da rief Gott Eva zu sich und sah, was der Teufel angerichtet hatte. Und er befahl dem Sünder, selbst Hilfe zu schaffen. Der brütete in der Hölle eine neue Teufelei aus und streute Samen eines Höllenpilzes auf die Erde, dort, wo das Weib zu nässen liebte. Wie nun Eva alsbald sich niederhockte, wuchs ihr ein verführerischer Phalluspilz entgegen. Schnell setzte sie sich auf ihn und stillte ihre Lust. So sehr gefiel ihr das neue Spielzeug, daß der Teufel große Mühe hatte, die Pilze so schnell wachsen zu lassen, als Eva sie suchte. Doch bald langweilten sie die leblosen Phalli. Enttäuscht verließ sie ihren Spielplatz und rief nach ihren Lieblingstieren. Da erschrak Gott und erkannte, daß Eva wie alle anderen Geschöpfe einen Gefährten brauche. Und Gott erschuf Adam. Er gab ihm des Stieres Kraft und die Wildheit des Hengstes. Zwischen den Schenkeln aber ließ er ihm den herrlichsten Phallus wachsen, damit er des Weibes Wollust stille. Die beiden Menschen entbrannten in heißer Liebe, als sie einander im Garten des Paradieses fanden. In den Armen des Mannes fühlte Eva eine Seligkeit, wie sie ihr bisher fremd geblieben war, und erkannte voller Glück in Adam den Gefährten ihrer Art. Sie beschenkte ihn mit all den Liebesfreuden die sie von den Tieren des Paradieses erfahren hatte.

So habt ihr nun aus meinem Mund die Geschichte der ersten Menschen vernommen und wisset jetzo, warum der Volksmund von Teufelslüsten der Weiber spricht und warum mancherorts der Phallus Spielzeug des Teufels benamst wird."

*

182. Finale. Gemälde von C. Courtois

## Neuntes Kapitel

# Die Orgie

Ich habe im ersten Teil dieses Buches die Orgie als das Fortissimo der menschlichen Wunschphantasie und die heimliche Sehnsucht aller besonders potenten Menschen bezeichnet (siehe dort S. 283). Es ist dies die Logik der Sehnsucht nach der höchsten Lust, nach jener, die uns gar nichts mehr schuldig bleibt, und die alle Menschen erfüllt. Der Pluralismus im sexuellen Genießen ist der üblichste Weg für die Verwirklichung dieser intensiven Sehnsucht; sei es im Leben, sei es in der Phantasie. Wilhelm Stekel schreibt in seinem Band „Psychosexueller Infantilismus" (S. 463): „Wer die komplexe Natur der menschlichen Sexualität kennengelernt, der wird die Sehnsucht der Menschen verstehen, eine Art der Befriedigung ausfindig zu machen, welche möglichst viele Formen der Libido vereinigt... In der pluralistischen Phantasie findet der Neurotiker alles,

Der begünstigte Liebhaber

Farbiger französischer Kupferstich von Chaponnier nach einem Gemälde von Louis Boilly  Um 1785

183. Bacchanal. Gemälde von Cornelis van Haarlem. Museum der schönen Künste, Budapest

184. Die Tochter nährt ihren gefangenen Vater.
Kupferstich nach einem Gemälde von J. Pesne

was er begehrt." In der pluralistischen Praxis erstreben, wie gesagt, ebenso viele Normalmenschen das gleiche Ziel. Das beweisen unzählige Tatsachen. Denn nicht nur das dutzend- und hundertfache Hintereinander in den intimen Liebesbeziehungen, sondern auch das direkte pluralistische Massengenießen, die Ehe zu dreien, zu vieren, das gemeinsame Lieben zu Dutzenden, — alles das ist zu allen Zeiten in den sogenannten höherentwickelten Kulturländern eine mehr als häufige Erscheinung. Sie ist um so häufiger, je mehr sich eine Gesellschaftsordnung im Zustand der allgemeinen Auflösung befindet. Denn in solchen Zeiten und Ländern sind die hemmenden sozialen Schranken der öffentlichen Moral am lockersten gegenüber den Tendenzen eines zügellosen Trieblebens.

Eine solche Periode ist leider auch unser Zeitalter, wofür es Hunderte von unwiderleglichen Dokumenten der verschiedensten Art gibt. Ein solches Dokument sind zum Beispiel die Aufzeichnungen der vor einigen Jahren verstorbenen Gräfin Reventlow, die ursprünglich nicht für die Veröffentlichung bestimmt waren, und die gerade deshalb so beweiskräftig sind Diese Aufzeichnungen sind ein fortlaufendes Bekenntnis zum Pluralismus. Sie beginnen direkt mit der Niederschrift von pluralistischen Sehnsüchten, denn schon auf dem ersten aus dem Jahre 1896 stammenden Tagebuchblatt heißt es: „Dieser Sommer — Gott, da jubelte wieder alles in mir — ich war gesünder und dachte mir, nun ist alles möglich. Ich wollte Walter behalten und die andern alle auch — was habe ich in der kurzen Zeit alles erlebt — einen nach dem andern. Warum fühle ich das Leben herrlich und intensiv, wenn ich viele habe? — immer das Gefühl, eigentlich gehöre ich allen. . ." An einer anderen Stelle: „(5. Juni) Abends Bummelei, Les trois étudiants. Souper und Orgie. . . ." „(13. Juni) Abends überglücklich mit den Dreien vereinigt. ‚Unsere Luise, unser Mädel!'" Wieder an einer anderen Stelle: „Ich liebe einen und begehre sechs andere, einen nach dem andern. Mich reizt nur gerade der Wechsel und der fremde Herr. . ." Weiter: „Draußen warteten Hallwig, Busse und die Huchs und wollten mich mitschleppen, sie konnten nicht recht begreifen, daß ich zum Souper ‚mußte'. Ja, ja, das Souper. Es verlief in göttlicher Trunkenheit und wurde zum gänzlichen Bacchanal, so daß die Spitzen der Gesellschaft, zum Beispiel Halbes, äußerst entrüstet waren. Ich habe nur noch dunkle Erinnerungen, daß ich mit Bobby auf einem Stuhl saß, die Jünglinge zu zehnen umarmte und Peppi, der nicht mehr Platz fand, mit demütigem Aufblick mir die Füße küßte. O mei, o mei . . . Später den Heimweg über die Schwabinger Wiesen, wo wir unsere Rolle zu Ende spielten und um sieben Uhr früh vor meiner Tür ankamen." Das ist wirklich nicht mehr bloß der erträumte, sondern der in krassester Form praktizierte Pluralismus. Gewiß ist die Gräfin Reventlow eine geradezu klassische Vertreterin der pluralistischen Praxis. Aber sie ist in unserer Zeit beileibe keine Einzelerscheinung, — nicht unter den Frauen und noch weniger unter den Männern. Man könnte zahlreiches, absolut unwiderlegbares Dokumentenmaterial dafür ins Feld führen. Aber noch unendlich größer, ja geradezu unbegrenzt, ist die Zahl derer, die gerne das gleiche „möchten", bei denen aber individuelle oder gesellschaftliche Hemmungen der Erfüllung im Wege stehen. Weil die Zahl der letzteren tatsächlich direkt unbegrenzt ist, darum tobt sich der Pluralismus um so wilder in der Phantasie aus, in jeder Art geistiger Form, und darum auch in hohem Grade drastisch in der Kunst und in der Literatur.

Ich ergänze die bereits im ersten Teil gegebenen Beispiele hier noch durch die folgenden: Ein besonders früh ausgeklügelter Deckmantel, um unter seinem Schutz die pluralistischen Wünsche zu ge-

185. Diana und ihre Nymphen empfangen die Geschenke Silens. Kupferstich von Jacob Jordaens

stalten, ist in den bildenden Künsten das Motiv der männlichen Verjüngungskur. Sie bestand nach dem weitverbreiteten Volksaberglauben in dem gemeinsamen Bad des Mannes mit sechs, sieben oder noch mehr Jungfrauen, die ihn zu zwicken, zu kneten, abzureiben usw. hatten. Natürlich ist das Ganze nur die Symbolik einer ins Groteske gesteigerten erotischen Stimulanz. Erzählung, Sprichwort, Volkslied, sowie das Bild haben dieser pluralistischen Phantasie Ausdruck verliehen. Ein gutes bildliches Beispiel zeigt der in Abbildung 187 wiedergegebene Kupferstich aus dem siebzehnten Jahrhundert. Die Badebilder boten überhaupt in jenen Jahrhunderten immer ein besonders dankbares Objekt für pluralistische Szenen. Im sechzehnten Jahrhundert war die Ausnützung in dieser Richtung um so einfacher, als das gemeinsame Baden damals nicht nur allgemeiner Brauch war, sondern zugleich auch eine der Hauptformen der gesellschaftlichen Belustigungen bildete. Als das gemeinsame Baden und dessen spezielle Freuden vom Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts an für mehrere Jahrhunderte aus dem offiziellen europäischen Vergnügungskalender verschwanden, verlegte man solche Darstellungen kurzerhand in den Orient und taufte sie „türkisches Badeleben". · Auf diese Weise schuf man sich erneut eine Form für das Schwelgen in Massen entkleideter Frauen. Das großartigste Kunstwerk, das unter diesem Namen in die Kunstgeschichte kam, ist das herrliche und weltberühmte Bild „Das türkische Bad" von Ingres, das heute im Louvre hängt (Bild 194). Dieses wunderbare Meisterwerk ist zugleich eine der grandiosesten Orgien von nackten Frauenleibern, die es überhaupt in der neueren europäischen Kunst gibt. Es ist das ausgeprägteste pluralistische Schwelgen eines Künstlers im Erotisch-Nackten und unbedingt der heißesten und brünstigsten Wunschphantasie entsprungen, denn jeder dieser Leiber ist ein Glutofen begehrender Wollust. Eine noch präzisere bildliche Formulierung pluralistischer Wunschphantasien stellen die sogenannten Haremsszenen dar — besonders jene, die in sogenannten Bacchanalien gipfeln (Bild 182) —, denen man im ganzen neunzehnten Jahrhundert begegnet. Das Bacchanal ist überhaupt von jeher ein ebenfalls mit Vorliebe benütztes Motiv zur Gestaltung von pluralistischen Szenen, was sehr logisch ist, denn die Liierung des Eros mit dem Bacchus ist eine fast untrennbare Voraussetzung, wenn sich die erotische Betätigung zur Orgie steigern soll. Wenn ein Künstler seine Orgien

186. Loth und seine Töchter. Kupferstich von Balthasar Silvius. 1555

187. Das Verjüngungsbad. Deutscher Kupferstich. 17. Jahrhundert

vor den Augen der vornehmen Welt abreagieren wollte, wählte er gemeinhin die klassische Form des antiken Bacchanals; wenn er exzessiv ausschweifend sein wollte, das heißt in einer Weise, die nicht für die gute Gesellschaft paßt, so gestaltete er Kneip- und Saufszenen von Bauern, Soldaten usw. Natürlich ist es wesentlich in beiden Fällen stets das gleiche: das Schwelgen im pluralistischen Genießen, das vervielfachte Lieben. Besonders reich ist die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts an solchen Darstellungen. Das resultierte aus der damaligen wirtschaftlichen Hochblüte dieses Landes. Holland war in jener Zeit der reichste Handelsstaat der Welt. Es besaß ein ebenso umfangreiches wie genußsüchtiges Bürgertum, dem es der ständig zuströmende Reichtum ermöglichte, in allen irdischen Freuden schrankenlos zu schwelgen. Die Kunst idealisierte selbstverständlich dieses irdische Paradies der Reichen, das heißt, die pluralistisch empfindenden Künstler nützten mit besonderer Begeisterung diese Möglichkeit, sich in ihren Werken ebenfalls pluralistisch auszuleben. Zu den klassischen Zeugnissen, die diese Zeitmöglichkeit belegen, gehören neben den Werken des Rubens zahlreiche Bilder von Jakob Jordaens, von Cornelis van Haarlem, von Frans Hals, Honthorst, Brouwer, Cesar van Everdingen, Ostade und diesem ganzen Kreis. Verschiedene von diesen, z. B. Jordaens und van Haarlem, sind ausgesprochene Klassiker des Pluralismus; man sieht deutlich, daß es ihre eigensten Erlebniswünsche sind, denen sie in ihren bacchischen Szenen die künstlerische Form gaben. Denn nur bei einer solchen Voraussetzung entsteht der überzeugende Eindruck eines Bildes. Es sind deshalb auch keine Göttinnen des Olymp, die diese beiden in ihren herrlichen Werken vor uns hinzaubern (Bild 183 u. 185), sondern es sind derbe Holländerinnen des siebzehnten Jahrhunderts, die auf diesen und auf ähnlichen Bildern liebend genießen und liebend genossen werden. Gewiß sind sie im einzelnen heroisiert, aber sie sind dabei doch so stark individualisiert, daß die Zeitgenossen bei ihrem Anblick wahrscheinlich manche Bekannte darunter entdeckt haben. Am allermeisten gilt dies von den Bildern des Jordaens. Er ist im Naturalistischen am konkretesten. Also ist er in seiner Phantasie auch am allerintimsten mit solchen Orgien verknüpft; Silen ist kein anderer als er selbst.

Von den Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts verweise ich in erster Linie auf Watteau. Dessen „Abfahrt nach Cythere“ ist aus einem ganz ausgeprägten pluralistischen Sehnen erwachsen; aus dem

188. Bacchus mit Nymphen. Gemälde von Cesar van Everdingen

Sehnen nach dem ganzen Umfang aller irgendwie möglichen erotischen Glückseligkeiten. Der körperlich leidende Zustand dieses in Farben dichtenden Malers gibt uns, ähnlich wie bei Beardsley, wie ich auch schon im ersten Teil hervorgehoben habe, zugleich den erklärenden Schlüssel solcher pluralistischer Phantasien. Es ist der Bettler, der gerade, weil er ein Bettler ist, sich mit ganz besonderer Inbrunst in die Rolle des Millionärs hineinträumt. Und weil überhaupt alles nur Traum bei ihm ist, daher auch der spezifisch lyrische Charakter seiner sämtlichen Werke. Als ein robustes Gegenstück aus der nächsten Generation, die nur vom derben Zupacken träumt, gebe ich den interessanten Stich „La triple ivresse" nach einem Bilde von Le Prince (Bild 192). In dieser Zeit tritt an die Stelle, die im siebzehnten Jahrhundert der Bauer gespielt hat, für die gleichen Motive der Soldat.

Von den Hauptvertretern des pluralistischen Schwelgens im neunzehnten Jahrhundert nenne ich an erster Stelle den großen Franzosen Eugène Delacroix. Dieser Künstler zählt zu jenen, die deutlicher als mancher andere die wichtige Tatsache belegen, welche entscheidende Rolle das starkentwickelte pluralistische Sehnen für das Entstehen wahrhaft großer Kunst hat, und daß der Pluralismus unbedingt eine der Hauptquellen eines nie versiegenden künstlerischen Reichtums ist. Das ganze Werk des Delacroix ist in ähnlicher Weise pluralistisch inspiriert wie das seines großen Vorbildes Rubens. Neben Delacroix und dem bereits genannten Ingres nenne ich aus der nächsten Generation Künstler wie Gauguin und Seurat. Gauguin ist zugestandenermaßen nur deshalb nach Haiti gegangen, weil er das Nackte in seiner Vielgestalt ungehemmt vom europäischen Sittenkodex erleben wollte. Sein reiches dort entstandenes Werk ist ein klares Zeugnis dafür, daß er es auch in dieser Weise dort erlebt hat. Daß ein so genialer Künstler wie der so früh verstorbene Seurat in der stärksten Weise mit der Kraft zur Orgie begnadet, und zugleich von den entsprechenden heißen Sehnsüchten erfüllt war, beweist hinreichend sein 1890 entstandenes, mit Recht heute so hoch gewertetes Meisterwerk „Le Chahut". Selbstverständlich gehören auch Künstler wie Renoir und Courbet in die erste Reihe der mit dem Sinn für das Orgiastische begnadeten Genies. Von beiden zeugen dafür die bedeutendsten ihrer Werke. Bei Renoir verweise ich auf seine verschiedenen mehrfigurigen Baigneusen, die voll sind des unersättlichen Schwelgens in sämtlichen Reichtümern der weiblichen Nacktheit. Bei Courbet verweise ich auf dessen berühmtes Atelierbild, aus dem ich weiter oben (Bild 25) einen Ausschnitt gebe. Von deutschen Künstlern derselben Epoche nenne ich vor allem den Wiener Hans Makart. Aus Makarts orgiastischer Grundveranlagung entsprang die für die damalige Zeit so große und üppige Farbigkeit seiner Bilder, durch die er zugleich der Wiedererwecker der Farbe in der deutschen Kunst geworden ist. Von Makart haben Künstler wie Lovis Corinth und Max Slevogt, die sich später zu absoluter Selbständigkeit entwickelt haben, zuerst ihre Farbigkeit bezogen. Auch diese beiden Künstler sind, wie ich schon im ersten Teil darlegte, ganz außerordentlich stark pluralistisch inspiriert. Von Slevogt nenne ich hier ergänzend noch zwei Meisterwerke, die das ganz besonders deutlich an den Tag bringen, den „Ritter und die Frauen" in der Dresdener Staatsgalerie und den etwa zwölf Quadratmeter großen herrlichen „Hörselberg", eine wahrhaft imponierende Orgie des überschäumenden Zeugungsdranges. In der spezifisch graphisch-erotischen Kunst der Gegenwart begegnet man dem Pluralismus, gesteigert bis zur hemmungslosen Orgie, ganz außerordentlich oft. Aber logischerweise weniger

189. Loth und seine Töchter. Gemälde von Jean Fr. Detroy. Eremitage, Leningrad

als einem Zeugnis schöpferischen Überschwanges, als vielmehr dem der Blasiertheit, die nur noch in der pluralistischen Übersteigerung den Schein der Sättigung findet. Ich nenne hier wiederholt den bereits zitierten Graphiker Otto Schoff. In seiner schon weiter oben erwähnten Serie „Orgie" ist jede Art Orgien gestaltet: Orgien unter Knaben, unter Knaben und Mädchen, unter Kindern und Erwachsenen, lesbische Orgien usw. Es ist ein einziges und immer sich erneuerndes Tohuwabohu. Freilich keines der zeugenden Kraft. Ich gebe hier das Titelblatt dieser kulturgeschichtlich ebenso wichtigen wie künstlerisch interessanten Serie (Bild 197). Auch der von mir bereits im vorigen Kapitel besprochene Radierer Walter Klemm ist von einem starken Drang zur Orgie erfüllt. Alle seine oben genannten Radierungen sind orgiastisch empfunden, und es ist nur innerlich logisch, wenn er seine Folge „Die Erbsünde" mit einer förmlichen Tierorgie einleitet (Bild 198). Ähnliches gilt von den ebenfalls schon oben gewürdigten Zeichnern Stockmann, Philipps, Godal, Ornikleios, Fingesten usw. . . . .

Die literarischen Dokumente, die hier in Frage kommen, sind vielleicht noch mehr als die bildlichen Zeugnis für die ungeheure orgiastische Tendenz, die mit allem Erotischen verbunden ist. Wenigstens gilt dies im Hinblick auf die Zahl, wenn auch nicht hinsichtlich der grandiosen Wucht, mit der das Orgiastisch-Bildliche auf unsere Sinne zu wirken vermag. Dieser bedeutsame Unterschied ist in den spezifischen Eigentümlichkeiten begründet, aus denen die Wirkungen eines Bildes und die eines Literaturwerkes in unserem Geiste entstehen. Das Bild gibt alles zugleich, es umfaßt auf einmal den Gesamtumfang eines Zustandes. Also wirkt die grandiose bildliche Darstellung einer Orgie wie ein einziger gewaltiger Donnerschlag auf uns, dem unser geistiges und seelisches Fassungsvermögen zuerst fast hilflos gegenübersteht. Der Beschauer ist in einem solchen Fall im ersten Augenblick also stets der Unterliegende. Anders verhält es sich mit der Literatur. Alles Beschreibende ist nur ein Nacheinander der einzelnen Dinge. Wir müssen und können von einer literarischen Schöpfung nur Schritt für Schritt geistig und seelisch Besitz ergreifen. Also ist ihr gegenüber unser Geist auch nicht in demselben Grade widerstandsunfähig wie gegenüber dem Bildlichen.

Aber die orgiastische Tendenz ist der erotischen Literatur darum nicht weniger eigen. Man geht sogar nicht zu weit, wenn man sagt, daß die allermeisten erotischen Romane orgiastisch aufgefaßt sind. Daß dies der Fall ist, ist nämlich in hohem Grade schon technisch bedingt. Wenn das physisch-

190. Loth und seine Töchter. Kupferstich nach einem Gemälde von N. Vleughels

Fatale Überraschung

Englischer Schabstich. Um 1780

erotische Erleben den direkten Inhalt einer Schilderung bilden soll, also nicht das Seelische in der Liebe, sondern nur der technische Vorgang des Geschlechtsverkehrs, so drängt es den Verfasser mit innerer Notwendigkeit, so rasch als möglich zu diesem einen Kernpunkt zu kommen, also zur Schilderung von direkt erotischen Szenen. Das Gesetz der fortschreitenden Handlung kann sich aber dort, wo nicht ein ganz genialer Geist am Werke ist, der ständig neue Situationen zu kombinieren vermag, die schon durch ihre bloße Neuartigkeit gefangen nehmen, nicht anders auswirken, als in einer immer größeren und schließlich phantastischen Übersteigerung der einzelnen erotischen Handlungen. Das ist aber der Weg, der ganz von selbst zur Orgie führt. So kommt es, daß fast alle erotischen Romane der Weltliteratur in zumeist phantastischen Orgien ausklingen; sei es in der Form des zum Raffinierten gesteigerten Einzelgenusses, sei es in der Form von pluralistischen Szenen. Aus dem gleichen Grunde sind auch die meisten erotischen Romane einander so ähnlich. Denn nur das Geistige und das Seelische bieten immer neue Abwandlungsmöglichkeiten, nicht aber das physische Pointieren, bei dem mit Absicht von Geist und Seele abstrahiert ist. Infolgedessen hat, wer das Dutzend berühmter erotischer Romane, die es gibt, gelesen hat, eigentlich auch schon alle gelesen. . . .

191. Hexensabbath. Deutscher Kupferstich. 17. Jahrhundert

Als erstes literarisches Beispiel gebe ich hier eine charakteristische Stelle aus dem 1538, oder kurz danach, erschienenen „Klagegesang unseres hochedlen Magistri Johannes Eck, intonieret an der Leichen seiner viellieben Margareta, der getreuesten aller Betthäsinnen, so der weiland gewesenen wie auch der noch künftigen." Dieser Klagegesang ist ein erotisches Spottgedicht auf die Konkubine von Luthers großem Gegner Eck und ist neben dem weiter oben zitierten „Mönchshurenkrieg" des Simon Lemnius eines der kühnsten satirischen Dokumente der an Kühnheit wahrlich nicht armen Pamphletliteratur der deutschen Reformation. Der Verfasser dieses Werkes ist nicht feststellbar, daß er aber voll des orgiastischen Geistes war, ergeben schon die folgenden Zeilen, die ich hier nach der deutschen Nachdichtung von Kurt Bock (Georg Müller, München 1919) zitiere:

„Kniffe und Arten verstand sie wohl hundert und abermals hundert,
Wie sie gemeiner wohl kaum irgend ein andrer ersinnt.
Buhlend umgirrte die Männer sie brünstig erglühend und züngelnd,
Wieder durch Küsse entflammt hat sie erlöschende Lust.
Wälder von strotzenden Ruten hat einstmals ihr Oefchen verschlungen,
Ach, jedes bittende Wort fand sie im Bette bereit.
Allen Magistern und Schülern war sie ein standhaftes Stichblatt,
Schwärzlichen Heizern sogar bot sie ihr Feuerloch dar.
Edlen Doctores je lieber, je höher beamtet sie waren,
Aber dem Bettelmönch auch schloß sie ihr Schenkelpaar auf
Launisch, verlogen und frech und von jeglicher Treue verlassen,
Hat sie der Liebhaber Schar schändlich zum Narren gehabt.
Zänkisch bald war sie, bald schmeichelnd, verführerisch tolle Sirene,
Anderen Tages voll Wut, finster und furienhaft.
Prügelknecht wurde ihr Eck, denn es schlug ihn die heftig Erzürnte,
Oft war sein Antlitz entstellt nach so durchliebeter Nacht.
Manchmal jedoch war sie wieder ein sanftes und williges Lämmchen,
Das jedem Armen umsonst reichte die Sparbüchse hin.
Tugend auch zierte sie sehr, und die Frömmigkeit war so gewaltig,

Und ihres Herzens Gelüst brannte so heilig und stark,
Daß von Lolharden ein jeder und andre mit schmutzgen Kapuzen,
Daß jeder Pfaff ihres Leib's wonnevoll Lager genoß.
Brüder vom heil'gen Franziskus erprobte sie, auch Minoriten,
Benediktinern gab sie in ihrer Brunst keinen Korb.
Sie hieß willkommen am liebsten den Jünger Sankt Bernhards, an Stoßkraft
Sei er im Bett unerreicht, heimlich verriet sie es mir.
Auch von der Ahle des Schusters ließ gern sie und häufig sich riestern,
Unter des Seefahrers Mast schaukelt' sie ebenso gern.
Jedweden Handwerkers Fleiß fand bei ihr stets in Menge zu flicken,
Ihr war kein Schlucker zu arm, liebreich verschluckte sie ihn.
Solch' eine Freundin der Freude, voll hoher, betriebsamer Tugend,
Wird so bejammert von Eck, heftig und zornig beklagt?
Wahr und wahrhaftig, mein Freund, ich erkenne das Recht deiner Tränen,
Eck, kein vernünftiger Mensch wagt dies zu leugnen vor dir. . ."

Orgiastisch im weitesten aber zugleich auch im ungeheuerlichsten Ausmaß sind alle Werke des Pietro Aretino. In erster Linie seine „Gespräche" und seine „Wollüstigen Sonette". Das Leben der Mönche und Nonnen, der Ehefrauen, der Witwen und Huren, das er in seinen nicht endenden Gesprächen auf das allerbreiteste ausmalt, ist fast in jedem einzelnen Fall ein wahrhaft orgiastisches erotisches Erlebnis. Der Pluralismus im Erotischen spielt darin die größte Rolle. Die „Wollüstigen Sonette", die den erklärenden Text zu den berühmten erotischen „Stellungen" des Guilio Romano bilden, sind, wie diese Bilder, deshalb pluralistisch zu charakterisieren, weil alle derartigen Darstellungen schon in der Idee orgiastisch sind: sie wollen alle durch die veränderte Stellung begründeten und erreichbaren erotischen Genußmöglichkeiten des Geschlechtsaktes erschöpfen. Noch ausschweifendere Steigerungen im Erotisch-Orgiastischen, als sie Aretin in seinen Gesprächen ausmalt, gibt es in der gesamten Weltliteratur nur noch zweimal. André Chorier vermag ihn in den von ihm verfaßten „Gesprächen der Aloisia Sygea" nicht zu übersteigern, er ist ihm jedoch fast ebenbürtig. Ähnliches gilt von dem berühmten erotischen Roman „Der Karthäuserpförtner" von Nerziat und auch von dem Inzestroman „Lauras Erziehung" von Mirabeau. Noch ungeheuerlicher als Aretin ist dagegen „Sodom", ein Spiel, verfaßt von dem Herzog von Rochester, einem

LA TRIPLE YVRESSE

*De deux fiers compagnons le double tete a tete* | *Des plaisirs de l'amour enyvrant sa conquête*
*Ne sauroit terminer l'yvresse d'un nigaud:* | *Chacun d'eux se prepare à le rendre perdault.*

192. Wein, Spiel und Weiber. Kupferstich von Le Prince. 18. Jahrh.

193. Der Pascha. Kupferstich von Thomas Rowlandson

Günstling Karls II. von England, und 1684 zum erstenmal in Druck erschienen. Dieses Spiel ist die Orgie des Priapismus. Jeder Vers enthält entweder das Wort Phallus oder Cunnus, natürlich stets in einer seiner obszönen Abwandlungen. So geht es nach der deutschen Übersetzung über mehr als hundert Seiten hinweg! So widerlich dieses Opus für jeden Menschen von Geschmack zu lesen ist, so kann doch keinen Augenblick ein Zweifel über den ganz außerordentlichen psychologischen und kulturgeschichtlichen Wert dieser Dichtung herrschen. Nach beiden Richtungen erschließt sie uns die tiefsten Untergründe. Im Psychologischen unbedingt die letzten Wurzeln individueller orgiastischer Veranlagung; im Kulturgeschichtlichen die Zeitbedingtheit dafür, ob sich eine solche Veranlagung zum Größten und Erhabenen entwickelt, wie zum Beispiel bei einem Shakespeare, der ebenfalls in die Reihe der großen Orgiasten gehört, oder zum schamlos Entarteten, wie bei dem Herzog von Rochester, dem direkten Antipoden Shakespeares. Genau so, wie diese beiden sich individuell entgegenstehen, so stehen sich nämlich auch die Zeiten entgegen, die ihrer orgiastischen Veranlagung die spezifische Entwicklungsform bestimmt haben. Wenn die Zeit Shakespeares die Zeit des großen englischen Aufstiegs, seiner gewaltigsten Klassenkämpfe bedeutet, so die des Herzogs von Rochester, das heißt Karls des Zweiten, die des vollständigen gesellschaftlichen Marasmus, in der der fürstliche Absolutismus deshalb ungehemmt seine geilsten Blüten treiben konnte. Es gibt keine geilere Blüte als die Tatsache, daß ein Stück wie Sodom damals sogar am Hof Karls II. aufgeführt wurde. Wenn das Spiel „Sodom" die Gespräche Aretins noch durch phallische und cunnische Ungeheuerlichkeit übertrifft, so übertreffen die Machwerke des Marquis de Sade, „Justine und Juliette" und „Die 120 Tage von Sodom", die beiden erstgenannten an Grauenhaftigkeit. Das heißt: bei de Sade ist die größte Obszönität, der groteskeste Priapismus noch obendrein mit dem Grauenerregendsten gepaart, was jemals aus einem orgiastisch inspirierten Gehirn hervorgegangen ist. Da ich auf dieses Werk und auf seinen Verfasser weiter unten nochmals zu sprechen komme, so kann ich mich hier damit begnügen, hervorzuheben, daß ihm und seinen Werken gegenüber dasselbe gilt, was ich über „Sodom", seinen Verfasser und die Zeitbedingtheit gesagt habe. Als de Sade lebte und schuf, hatte der gesellschaftliche Niedergang einerseits seine tiefste Stufe erreicht, andererseits war die Zeit auf Schritt und Tritt mit Blut getränkt. Mit anderen Worten: schöpferischer Geist und Zeit sind sich hier wie immer kongruent. Auf eine individuelle Gleichartigkeit zwischen dem Herzog von Rochester und dem Marquis de Sade möchte ich noch ganz besonders aufmerksam machen: Beide waren ausgesprochene physische Schwächlinge. Ihre Werke sind nur die Lei-

194. Das türkische Bad. Gemälde von Ingres. Louvre, Paris

stungen von Gehirnathleten. Keiner von beiden war im wirklichen Leben jemals selbst Akteur bei solchem Geschehen, wie es sich in ihren Werken austobt. . . . Diese Werke, neben denen alles andere verblaßt, wie ein Feuerwerk neben einer schreckenerregenden Feuersbrunst, derart durch kurze Zitate zu belegen, daß ihr Gesamtcharakter verständlich wird, ist technisch unmöglich. Die richtige Vorstellung setzt hier ein Gesamtstudium voraus. . . .

Im achtzehnten Jahrhundert ist der Pluralismus auch in der sozusagen offiziellen Literatur in weitem Umfang ganz ungeniert verherrlicht worden. Der deutsche Dichter Johann Christian Günther proklamiert in dem Gedicht „Liebeswechsel" den Pluralismus als sein eigentliches Liebesprogramm. Dieses Gedicht fängt mit dem Vers an: „Wir sind doch nicht Alle für Eine geboren." Nachdem diese Theorie in sechzehn gereimten Zeilen begründet ist, schließt es mit den Versen: „Kommt, artige Kinder! kommt häufig heran! Dieweil ich manche beherbergen kann." Daß auch Casanova ein Verherrlicher des Pluralismus ist, verheimlicht er niemals. Stellen, wie die folgende, finden sich vielfach in seinen Memoiren: „Du kannst Dir gar nicht vorstellen, wie ausgelassen wir wurden, als wir Champagner getrunken hatten. Unser Freund war ebenso ausgelassen wie wir, und wir verbrachten die ganze Nacht mit Trios, die uns nicht ermüdeten, sondern belustigten." Das gleiche gilt von dem Verfasser des „Deutschen Casanova". Die betreffenden Stellen sind jedoch zu umfangreich, um sie hier zu zitieren. Die galanten Anekdotensammlungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts strotzen von pluralistischen Anekdoten,

und man erkennt daran leicht, mit wieviel Vergnügen deren Herausgeber in solchen Vorstellungen geschwelgt haben. Aus der Sammlung „Graziöses, Pikantes usw." zitiere ich die beiden folgenden Stückchen: Man scherzte über den Geschmack des Prinzen von Conti, daß er sich von jedem Frauenzimmer, dessen Gunst er genossen hatte, einen Ring zum Andenken schenken ließ. „Ich sehe darin nichts, als eine sinnreiche Allegorie," sagte Sophie Arnould: „eine hübsche Frau ist nichts weiter als ein Ring, der in der Gesellschaft herumgeht, und den jeder an seinen Finger stecken kann." Das zweite lautet: „Die schöne Gaussin, Schauspielerin in Paris, gehörte zur Zahl der galanten Damen, die mit ihren Gunstbezeugungen gar nicht karg war. Als man ihr darüber Vorwürfe machte, sagte sie ganz naiv: „Weshalb finden Sie das tadelnswerth? — Es macht den Leuten so viel Vergnügen und kostet mir so wenig." Dieses reizende Mädchen, das keinem artigen Mann je einen Korb geben konnte, hat 1372 Liebhaber gehabt, worüber sie ein Namensverzeichniß hinterlassen." Daß solches sogar wahr sein kann, beweisen die eingangs dieses Kapitels zitierten Stellen aus den Aufzeichnungen der Gräfin Reventlow. Die von mir in den vorstehenden Kapiteln zitierten Romane und Pamphlete des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts — „Der verliebte Studente" von Celander, „La Pucelle" von Voltaire, „Themidor" von D'Aucourt, „Angola", „Charlot et Toinette" usw. — gipfeln ausnahmslos in pluralistischen Szenen.

Von Schriftstellern und Dichtern der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, deren Werke einen starken pluralistisch-orgiastischen Charakter tragen, habe ich im ersten Teil u. a. bereits Byron genannt. Aus seinem „Don Juan" zitiere ich hier noch eine der bezeichnendsten Stellen:

Ich liebe das Geschlecht. Wie der Tyrann
Einst wünschte, daß die Menschheit einen Hals
Zum Köpfen hätte, dacht' ich dann und wann,
Grandios wie er, nur besser jedenfalls,
Ich dachte mir als ganz blutjunger Mann,
Wie alles Weibervolk des Erdenballs
Ein einzig Rosenmündchen haben müßte,
Und ich mit einem Kuß sie sämtlich küßte.

Ähnliche Zitate ließen sich von Grabbe, Lenau, Hebbel und vor allem von Heine anführen. Für den letzteren erinnere ich nur an seine bekannte Bearbeitung des aus dem Dreißigjährigen Krieg stammenden „Liedes der Marketenderin". Von den Franzosen derselben Zeit nenne ich in erster Linie Alfred de Musset, dessen gesamte Dichtung einen ausgeprägt orgiastischen Zug trägt. Sollte das ihm zugeschriebene Werk „Gamiani oder Zwei tolle Nächte", das um 1830 herum erschienen ist, tatsächlich von ihm stammen, so würde er damit direkt an die Seite der großen orgiastischen Erotiker Frankreichs, im Stile eines André Chorier oder Mirabeau, rücken. „Gamiani" ist ein ganz ungeheuerliches Werk, es ist eine einzige Orgie des ausschweifendsten Pluralismus, sowohl im Heterosexuellen wie im Lesbischen. Sein Ausklang ist die Höchststeigerung des Orgasmus, zu der es bei einer individuellen Orgie kommen kann: der weibliche Held haucht sein Leben im Delirium eines phantastischen Orgasmusrausches aus. Von modernen Dichtern nenne ich hier wiederholt Arthur Schnitzler und verweise auf seinen „Reigen", der eine ausgesprochen pluralistische Phantasie offenbart. Diese Beurteilung wird durch sein neuestes Werk „Traumnovelle" bestätigt. Von klarster pluralistischer Ausprägung ist Schnitzlers engerer Landsmann Max Brod. Ich zitiere von diesem das überaus charakteristische Gedicht „Nächtliche Gesellschaft":

„Neun nackte Frauenleiber
Stehn um mein Bett jede Nacht,
Die besten Zeitvertreiber,
Die man sich jemals erdacht.

195. Nekrophilie. Belgische Radierung

196. Der Gehenkte.
Radierung von Félicien Rops. 1875

Sind neun Frau Potiphare:
Die eine kraut mir die Haare.
Die zweite wärmt mir die Backen.
Die dritte kitzelt den Nacken.
Die vierte hält mir die Augen zu.
Die fünfte küßt meinen Mund in Ruh.
Die sechste verdrängt sie behende.
Die siebente lenkt meine Hände.
Die achte liegt quer über der Brust.
Die neunte gewährt mir Liebeslust.
Und alle zu heißen Sünden
Wissen stets neu mich zu zünden.
Die Uhr tickt. Es kracht in den Spinden . . .
O Gott, laß Ruhe mich finden!"

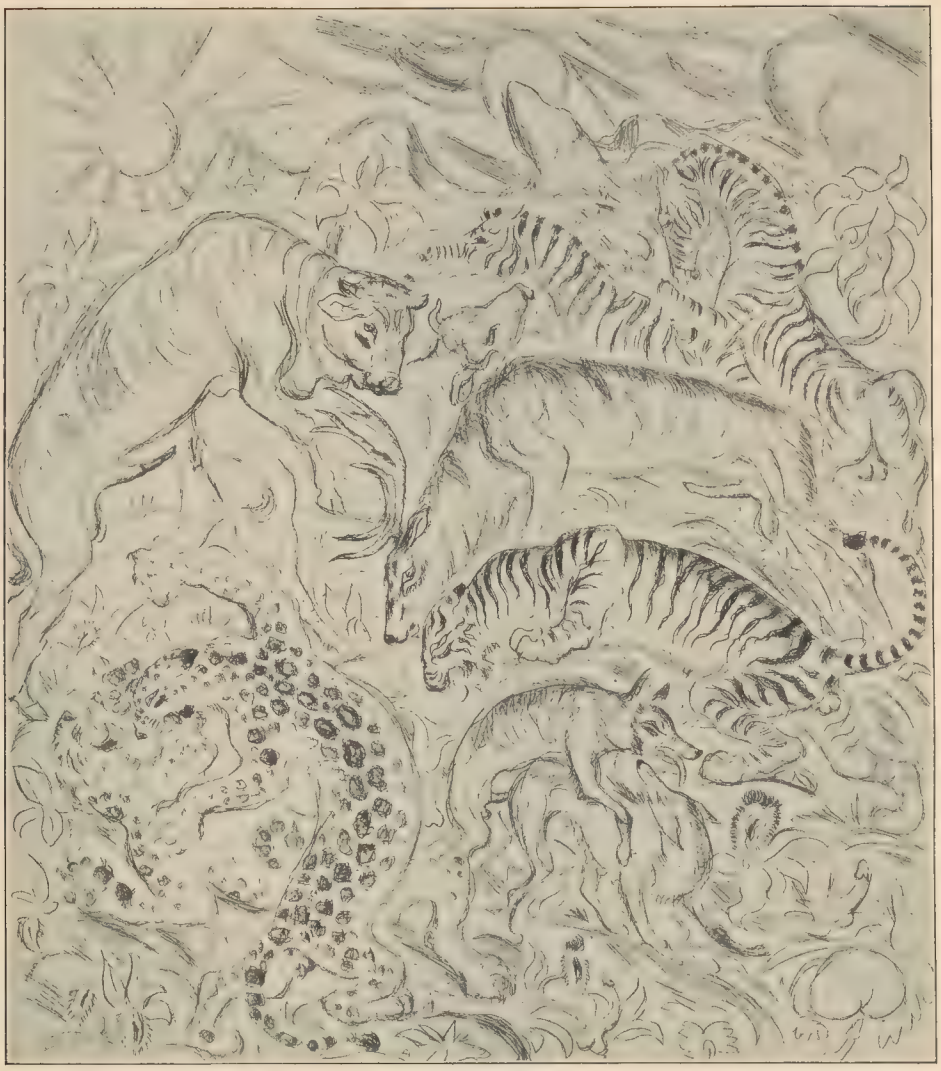
Mit dem allergrößten Nachdruck muß auch hier auf den englischen Maler-Dichter Aubrey Beardsley hingewiesen werden und im besonderen auf dessen bereits im vorigen Kapitel von mir zitierte und bewertete erotische Phantasie „Die Geschichte von Venus und Tannhäuser, in die verwebt ist eine ausführliche Schilderung der Sitten am Hofe der Frau Venus, Göttin und Buhlerin, in dem berüchtigten Hörselberge, und an die sich anschließen die Abenteuer Tannhäusers daselbst." Dieses kleine literarische Meisterwerk ist, stofflich als Ganzes betrachtet, eine erotische Orgie großen Stils. Es gibt keine Form der erotischen Ausschweifung, die Tannhäuser im Venusberg nicht erlebt, sei es als Zeuge, sei es als Mitgenießer: öffentliche Liebesbetätigung einzelner Paare und ganzer Gruppen, lesbische Vergnügungen, homosexuelle Szenen, sodomitische Akte, Pädiphilie; nur die Nekrophilie und der Sadismus fehlen in dem Vergnügungskalender Beardsleys, — denn man muß ihn mit Tannhäuser identifizieren. Daß man bei Beardsley niemals einem obszönen Wort begegnet, ändert natürlich nichts an dem orgiastischen Charakter seiner Phantasie. Das eine gehört nicht unbedingt zum andern. Für die „Anständigkeit" des Beardsleyschen Stils hier zwei Beispiele. „Tannhäuser präpariert Frau Venus zur Liebe: Tausendfältig stattete er das köstliche Vorspiel der Wollust aus und stimmt ihren Leib, wie ein Geiger seine Violine stimmt, bevor er sein Konzert beginnt." Die im Hörselberge stattfindenden öffentlichen Liebeskämpfe, bei denen Tannhäuser und einige andere Herren des Hofstaates der Venus in Aktion waren, die aber dann von stämmigen Gärtnern, Satyrn usw. abgelöst wurden, schildert er in folgender Weise:

„Fanfreluche und die Seinen erschöpften sich endlich an diesen starken Schleckereien und begannen, müde zu werden. So verzichteten sie denn darauf, die Angreifer zu spielen, und gaben ihre Muskeln einer wonnigen Schlaffheit hin, um nur noch passive Freuden zu genießen. Sie stöhnten in den sengenden Umarmungen der trunkenen Satyrn, die sie ganz wütend und unermüdlich bestrichen und deren Stämmigkeit auch den stärksten Stürmen zu trotzen schien. Sie waren so besessen von Freude über die neuen Tricks, die sie an diesem Morgen gelernt hatten, daß sie sie mit der ganzen Leidenschaft ihrer Wildheit immer wieder spielten. . . ." Weiter: „Die Schäfer, Satyrn und Schäferinnen kamen in der Gewalt dieser ungewohnten Freuden tüchtig außer Atem, denn sie übten sich hier in Vergnügungen, die über das Maß des Gewohnten weit hinausgingen und die für ihre frischen unverdorbenen Naturen viel zu gewagt und kompliziert waren." Wenn ich hier wiederholt an die physische Minderwertigkeit Beardsleys erinnere und noch hinzufüge, daß die meisten der oben genannten prononcierten Vertreter des Pluralismus in der Dichtung, vor allem Grabbe, Lenau, Musset, Heine, Hebbel, mit einer ähnlichen physischen Minderwertigkeit behaftet waren, so tut man den Dingen fürwahr keine Gewalt an, wenn man schlußfolgert: Die künstlerische Gestaltung des Pluralismus und des ekstatisch Orgiastischen ist im Individuellen in sehr vielen Fällen die ideologische Überkompensation eines sehr begründeten und wahrscheinlich auch stark empfundenen physischen Minderwertigkeitsgefühls.

Hinsichtlich der unübersehbar großen Zahl der zumeist anonym oder unter einem Pseudonym erschienenen direkt erotischen Romane des neunzehnten Jahrhunderts und speziell der letzten Jahrzehnte, die keine besonders künstlerische Physiognomie aufweisen, kann ich mich mit der wiederholten Konstatierung begnügen, mit der ich diesen Abschnitt eingeleitet habe, daß sie sämtlich in orgiastischen Schilderungen gipfeln. Dies im einzelnen durch Zitate zu belegen, würde zu weit führen. —

197. Titelblatt zu einer Serie „Orgien". Lithographie von Otto Schoff

**Die sanktionierte Form der Orgie.** Ich darf an dieser Stelle jene Form des Pluralismus nicht übersehen, in der er zu allen Zeiten und in allen Ländern gesellschaftlich zulässig, ja sogar geradezu sanktioniert ist. Diese Form ist, wie ich weiter oben (S. 68) schon andeutete, der Tanz. Der Pluralismus ist logischerweise vom Standpunkt einer höheren Ethik, die für jede intime sexuelle Verbindung zwischen zwei Menschen auch einen intimen seelischen Zusammenklang voraussetzt, absolut unsittlich. Aber diese ethische Logik hat die Gesellschaft niemals gehindert, der Betätigung des erotischen Pluralismus in den Formen der geselligen Verkehrssitten sehr große Konzessionen zu machen. Es blieb ihr keine andere Wahl, wenn sie nicht an der Starrheit ihrer ethischen Thesen zerbrechen wollte. Die Monogamie ist zwar ein ethisches Postulat, aber ihre seitherige Form ist, wie ich ebenfalls schon in einem früheren Kapitel



198. Tierorgie. Radierung von Walter Klemm

andeutete, kein Ergebnis der Ethik, sondern eines der Wirtschaft, das heißt, der Entstehung und Entwicklung des Privateigentums, das den legitimen Erben voraussetzt. Aus diesem ewigen inneren Widerspruch ergab sich von selbst die Notwendigkeit der ständigen Kompromisse. Die offiziellen Kompromisse zwischen dem natürlichen pluralistischen Sehnen der meisten Menschen und der Monogamie bilden, wie gesagt, bestimmte Gesellschaftssitten. Und unter diesen steht der Tanz obenan. Was angesichts der großen Möglichkeiten, die gerade er dem pluralistischen Ausleben gestattet, wiederum sehr logisch ist. Jeder Gemeinschaftstanz ist ein pluralistisches erotisches Erleben: Man genießt die erotische Lust des Tanzes — die intimste gegenseitige Berührung, verbunden mit Bewegungsformen, die für sich allein nicht selten schon bis zum Orgasmus führen — nicht bloß mit dem offiziellen Liebespartner sondern, der Reihe nach und in Gemeinschaft mit den verschiedensten Partnern. Das aber ist nichts anderes als erfüllter Pluralismus. Es kommt aber noch etwas Weiteres hinzu: In unseren gesamten Lebensformen gibt es nichts,

Kokott

Französische Lithographie von Morlon

tenball

nach einem Bilde von Linder. 1855

Albert Langen, München

an das sich das Orgiastische so eng anknüpft wie an den Tanz. Schon seine geringste Steigerung wandelt ihn direkt zur Orgie. Eine ganze Reihe Tänze sind überhaupt in keinem einzigen Stadium etwas anderes als erotische Orgie. Ich nenne zum Beweis nur den französischen Cancan und den deutschen Galopp, mit dem früher jeder Ball offiziell abschloß. . . . (Vgl. auch S. 67—73.)

Aus diesen inneren, ganz von selbst zur Orgie hinleitenden Gesetzen des Tanzes ergibt es sich ebenfalls von selbst, daß seine künstlerische Gestaltung alle irgendwie orgiastisch begnadeten Künstler immer ganz besonders gelockt hat. Von den bereits oben genannten haben alle, und Unzählige außer ihnen, mit Leidenschaft und Begeisterung den Taumel des Tanzes geschildert und darin ihre orgiastische Sehnsucht ausgelebt. Die hier in Frage kommenden Bilder sind bekannt, zu einem großen Teil sogar weltberühmt. Ich nenne nur die Bauerntänze des Breughel, das Kirmeßbild von Rubens, die Radierungen von Meid zu Don Juan, usw. Weniger bekannt, aber von allerhöchster Charakteristik ist eine Tanzskizze von Rodin im Rodinmuseum. Dieser kühne Entwurf zeigt uns nicht nur den zur hinreißenden Orgie emporgetragenen Tanz, sondern er ist zugleich auch die Entlarvung eines anderen erotischen Geheimnisses, das sich im Tanz erfüllt: Sein stets exhibitionistischer Charakter, die jubelnde und lechzende Zurschaustellung der ungeheuren erotischen Lust, die der Tanzende beim Tanz erlebt (Bild 86).

199. Obacht!
Aquarellierte Zeichnung von B. Wennerberg. Simplizissimus

Ein ebenfalls als genial zu wertendes Seitenstück zu der Rodinschen Tanzekstase ist das Aquarell „Cancan" von Constantin Guys (Bild 77). In den populären Künsten kommen die orgiastischen Wesenheiten des Tanzes gewiß nicht in der gleichen seelisch so hinreißenden Wirkung zum Ausdruck, aber dafür meist um so handgreiflicher. Man vergleiche die interessante englische Karikatur von I. R. Cruikshank (Bild 74) und die große farbige Lithographie „Kokottenball" von Morlon (siehe Beilage). . . .

Als gutes literarisches Beispiel, das sowohl den pluralistischen als auch den orgiastischen Charakter des Tanzes kennzeichnet, habe ich oben (S. 72) bereits die stürmische Tanzszene aus Lenaus „Faust" zitiert. Ich füge als weiteren, in jeder Richtung nicht weniger klassischen Beleg hier noch die folgenden Verse von Verlaine an:

Ein Traum von Frauenhüften,
Und als Himmel und als Hintergrund
Schöner Fülle stolzgewölbtes Rund
Jener Schönen, die da gehn und kommen
In den lustigen Glocken ihrer Röcke.
Zärtlich und unzüchtig wiegen ihre Hüften,
Und sie spielen mit gewissen Formen,
Und sie reizen mit gewissen Düften.
Weiße Strümpfe spannen um die festen Waden,
Die so lachend und bestrickend
Uns zu ihren Höhen laden,
Wo Vergnügen wartet, uns beglückend . . .
Ein besonderer Schweiß bricht aus,
Voll Arom und auch voll Uebelkeiten,
Als die Würze ihrer Heimlichkeiten,
Und ein Duft von jenem leckern Schmaus
Schwebt in dichten Wolken weich und lustig hin
Mit dem Dunst der heißen Leiber
Und verwirrt mir Kopf und Sinn
Und den hart bedrängten Zeitvertreiber.
Hab ich, sitzend an der Erde,
Doch den besten Platz erwählt,
Wo es nicht an Perspektiven fehlt . . .
Die vertausendfachte Lust
Dieser hin und her geschwenkten Füße
Macht mich taumeltoll mit ihrer Süße;
Meine Mannheit regt sich selbstbewußt.

*

200. Die Entlarvung der Kallisto.
Gemälde von S. Ricci. (Ausschnitt)

## Zehntes Kapitel

# Après

Die männliche Wunschphantasie saugt aus allen Blüten Honig. Aus dem Gegenwärtigen, dem Zukünftigen und aus dem Vergangenen. Den süßesten sehr oft aus des Weibes „Niederlagen", denn diese sind ja des Mannes nicht mehr zweifelhafte Siege. Schon aus diesem Grunde spielt auch das „Nachher", und zwar vor allem das „Direktdanach" in der europäischen Kunst eine häufige Rolle. Die größte selbstverständlich in bezug auf den illegalen, also den von der offiziellen Moral verbotenen Liebesverkehr. Denn die von der Gattin gewährte Liebesgunst bedeutet ja keinen besonderen männlichen Triumph, sondern ist nach der christlichen Moral Pflicht der Frau.

Das männliche Triumphgefühl, das im Nachher von der Kunst zumeist und in erster Linie gestaltet wird, entspringt im einzelnen voneinander unterschiedenen Antriebskräften; vielfach setzt es sich außerdem aus verschiedenen Komponenten zusammen. Die wichtigsten sind, wie ich im ersten Teil dieses Buches (S. 293 u. f.) dargelegt

201. Magdalena. Gemälde von Barthel Spranger. Galerie Augsburg

habe: Das Schwelgen in der Erinnerung, das Schwelgen in der Vorstellung bestimmter wollüstiger Situationen und Zustände, befriedigter Stolz, männliche Überhebung, aber auch Haß, und damit verbunden die Absicht, das Weib auch auf diese Weise vor sich erniedrigt zu sehen. Zu dem letzteren gehört natürlich auch die Ausnützung des Nachher in der Richtung, daß das Weib auch auf diesem Umweg als unersättlich in der Liebe dargestellt wird, als der Teil, dem der Appetit stets mit dem Essen kommt, und der immer sagt: „Einmal ist keinmal" oder „einmal ist nur das Hors d'oeuvre eines Diners". Alles dieses aber dient, wie immer, dem einen ewigen Zweck: der Steigerung des männlichen Selbstbewußtseins.

Die Formen, in denen diese verschiedenen Einstellungen vornehmlich ausgedrückt werden, sind: Die Pikanterie des soeben in die Mysterien der sinnlichen Liebe eingeweihten Weibes, die ebenso pikant

202. Die Vertreibung aus dem Paradies.
Gemälde von Michael von Coxie. Gemäldegalerie, Wien

wirkende Trauer des Weibes um seine angeblich verlorene Ehre, speziell um die verlorene physische Jungfrauschaft, die Pikanterie des reifen Weibes, das eben die Liebe genossen hat, die ebenfalls höchst pikanten Situationen des Ertapptwerdens, die Verzweiflung über die mit Gewalt geraubte Ehre und schließlich die Entdeckung der fatalen Konsequenzen, nämlich der unerwünschten Schwangerschaft. Die Tatsache, daß die Gestaltungen überwiegen, in denen das Weib den stattgefundenen Liebesverkehr nachträglich betrauert, weil es sich dadurch in seinem Wert irgendwie gemindert fühlt, erweist, wie stark im einzelnen die individuelle Absicht überwiegt, das Weib auch auf diesem Wege zu entwerten. Indem der Künstler das Weib seine Entwertung selbst feststellen läßt, verfährt er selbstverständlich als Heuchler. Aber er verfährt auf diese Weise natürlich nur, weil er sich so nicht nur vor sich selbst rechtfertigt, sondern sich damit außerdem ganz automatisch über das Weib erhöht. Denn wenn sich das Weib erniedrigt, erhöht es damit von selbst und zu gleicher Zeit den Mann. Diese verschiedenen Einstellungen brauchen den Mann natürlich in keinem einzigen Falle zu hindern, jede dieser Situationen außerdem recht pikant zu gestalten, was denn auch in den weitaus meisten Fällen geschieht: der Künstler sehnt sich doch immer, den süßesten Honig aus allem zu saugen. Er will also nicht nur das Weib demütigen und dadurch Lust empfinden, sondern er will außer seiner Siegerlust nebenher, wenn nicht vielfach in erster Linie, auch noch höchste erotische Lust in der Phantasie schlürfen.

Neben der rein naturalistischen Gestaltung dieser verschiedenen hier in Frage kommenden Situationen und Zustände gibt es für alles dieses auch die entsprechenden klassischen Motive. Diese sind natürlich so lange und besonders da vorherrschend, als und wo es noch keine profane Kunst gibt. Sie sind außerdem zumeist der christlichen Mythologie entnommen, weil nur in der christlichen Vorstellungswelt an das Geschlechtliche der Begriff der Sünde geknüpft ist, und weil aus dem gleichen Grunde die Reue in der christlichen Gedankenwelt eine besonders große Rolle spielt. Die hauptsächlichen klassischen Motive für die verschiedenen Seiten dieses Problems sind: „Die Vertreibung aus dem Paradies", „Die büßende Magdalena", „Lukretia und Tarquinius", die sich selbst den Tod gebende Lukretia und die Entlarvung der Schwangerschaft der Kallisto. Alle diese Stoffe spielen eine sehr große Rolle in der Kunst und da sie im ersten Teil dieses Buches noch nicht durch Bilddokumente belegt sind, so ergänze ich hier diese verschiedenen Motive im einzelnen und entsprechend der Wichtigkeit ihrer aufhellenden Rolle.

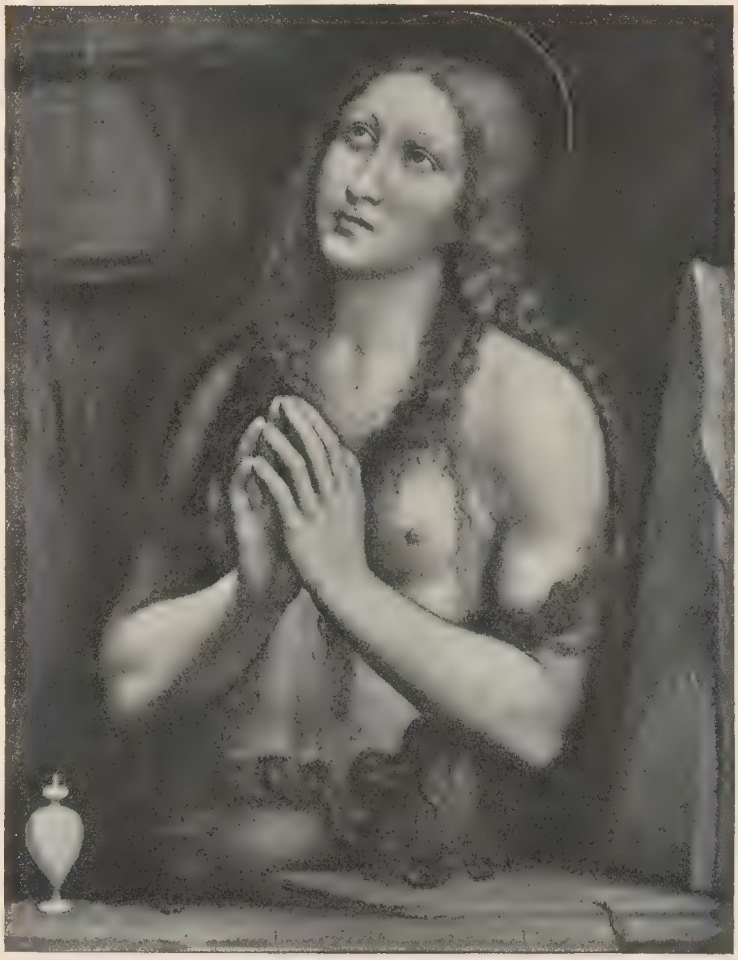
„Die Vertreibung aus dem Paradies" ist in der

203. Magdalena. Gemälde von A. Carracci. Louvre, Paris

204. Büßende Magdalena. Gemälde von Tizian. Galerie Pitti, Florenz

Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, wo man diesem Stoff am häufigsten begegnet, sehr oft nur die Gestaltung des erotisch-reifen Menschen, der zum erotisch-wissenden geworden ist. Darum zugleich jener Menschen, die trotz der Unannehmlichkeiten, die sie sich durch ihr dem lieben Gott nicht gefälliges Handeln zugezogen haben, keinen Augenblick daran denken, von der einmal geübten Praxis wieder abzulassen; einer Praxis, die, wie ihre physiologische Erscheinung bekräftigt, auch durchaus ihrem Wesen entspricht. In keinem einzigen Fall ist das aus dem Paradies so kategorisch verwiesene erste Menschenpaar anders aufgefaßt, denn als vollkommenes Instrument der menschlichen Geschlechtlichkeit und dazu in erster Linie geschaffen, Adam wie Eva. Keinerlei Geistigkeit, nur physiologisch reife, also zeugungskräftige und zeugungsbereite Körper. Man sehe sich daraufhin das herrliche Bild von Cesari im Louvre an, das vielleicht noch köstlichere von Michael van Coxie in der Wiener Staatsgalerie (Bild 202) oder irgendeines der vielen anderen, die in jeder öffentlichen Galerie Europas zu finden sind. Niemals ist eine Spur von Weltabgewandtheit in Adam und Eva zu entdecken, nie sind es Körper, zu denen sich die erotische Praxis nicht reimen würde, die also deplaziert wäre. Wenn nun ein Künstler seine Geschöpfe derart formt, dann steht er nicht verdammend zu der Tat, deren sie beschuldigt sind, dann verherrlicht er diese direkt und indirekt, trotz ihrer angeblich so fatalen Konsequenzen. Wenn er also die letzteren in einer solchen Weise darstellt, dann handelt es sich eben auch in diesem Fall, wie in tausend anderen, nur um eine Deckfirma, die in Rücksicht auf die jeweilige herrschende offizielle Ideologie und die von dieser bedingten Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit gewählt ist. Der stets mit dem Flammenschwert hinterher sausende rächende Engel ist also nicht ernst zu nehmen; er kann in einer solchen Kombination auch niemals eine tragische Vorstellung auslösen. Spätere Zeiten, in der die christliche Mythologie nicht mehr in der gleichen Weise kategorisches Gesetz für die künstlerische Formensprache war, haben die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies deshalb nicht selten auch in einem entgegengesetzten Sinne aufgefaßt. Es sind mir Bilder begegnet, die Adam und Eva außerhalb des Paradieses in zärtlichstem Liebesgekose zeigen. Sie freuen sich des Erdendaseins mit sichtlichem Behagen, völlig unbeirrt von dem Torwächter des Paradieses, der im Hintergrund mit seinem

Racheschwert vor dem Eingang in das Paradies herumtobt. Ein anderes ähnliches und zwar direkt erotisches Bild von sehr guter Qualität und etwa aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts stammend, zeigt Adam und Eva direkt bei der Fortsetzung der erotischen Praxis, deretwegen sie das Paradies verwirkt haben. Diese Praxis wird aber noch obendrein durch eine entsprechende Unterschrift verherrlicht. Sie lautet: „Adam und Eva haben das Paradies verloren, aber sie haben dadurch den Himmel auf Erden gewonnen." In der erotischen Graphik begegnet man zu jener Zeit solchen und ähnlichen Abwandlungen des Adam- und Eva-motives mehrfach. Heute sind sie verschwunden, weil die christliche Mythologie nicht mehr die Vorstellungswelt der Massen bestimmt. Als diese Wandlung anfing, wurde dieses Motiv immer mehr in die Sphäre des bürgerlichen Lebens gerückt. An die Stelle des lieben Gottes, der die Schuldigen entlarvt und ertappt, treten seine irdischen Stellvertreter: die empörten Eltern, der hintergangene Ehemann, die vom ehebrecherischen Mann verratene Gattin usw. In fast allen diesen Formulierungen handelt es sich in erster Linie um die Pikanterie des Stoffes eines in einer solchen Situation ertappten Liebespaares. Dort, wo sich der weibliche Partner in pikanten Enthüllungen, Lagen oder Stellungen den Blicken zeigt, ist ohne weiteres die spezifische Wunschphantasie des betreffenden Künstlers entlarvt: so möchte er so etwas erleben. In der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts begegnet man diesem Stoff Dutzende von Malen, noch häufiger in der französischen und englischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, und in steigendem Umfang bis auf unsere Tage herauf. Zwei typische Beispiele aus der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zeigen der französische Stich „Le bouquet déchiré" von J. J. Moitte und der farbige englische Kupfer „Fatale Entdeckung" von Rowlandson (Bild 207 u. 208). Die moderne Radierung „Katzenjammer" von Louis Legrand (Bild 213) ist auch nur aus der Pikanterie der Situation entstanden, nur daß diese gemäß unseren veränderten Anschauungen naturalistisch aufgefaßt ist. Hier ist das Soziale der Deckmantel für das gleiche erotische Ziel wie ehedem die Religion. . . .



205. Büßende Magdalena. Gemälde von Giovanni Pedrini. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

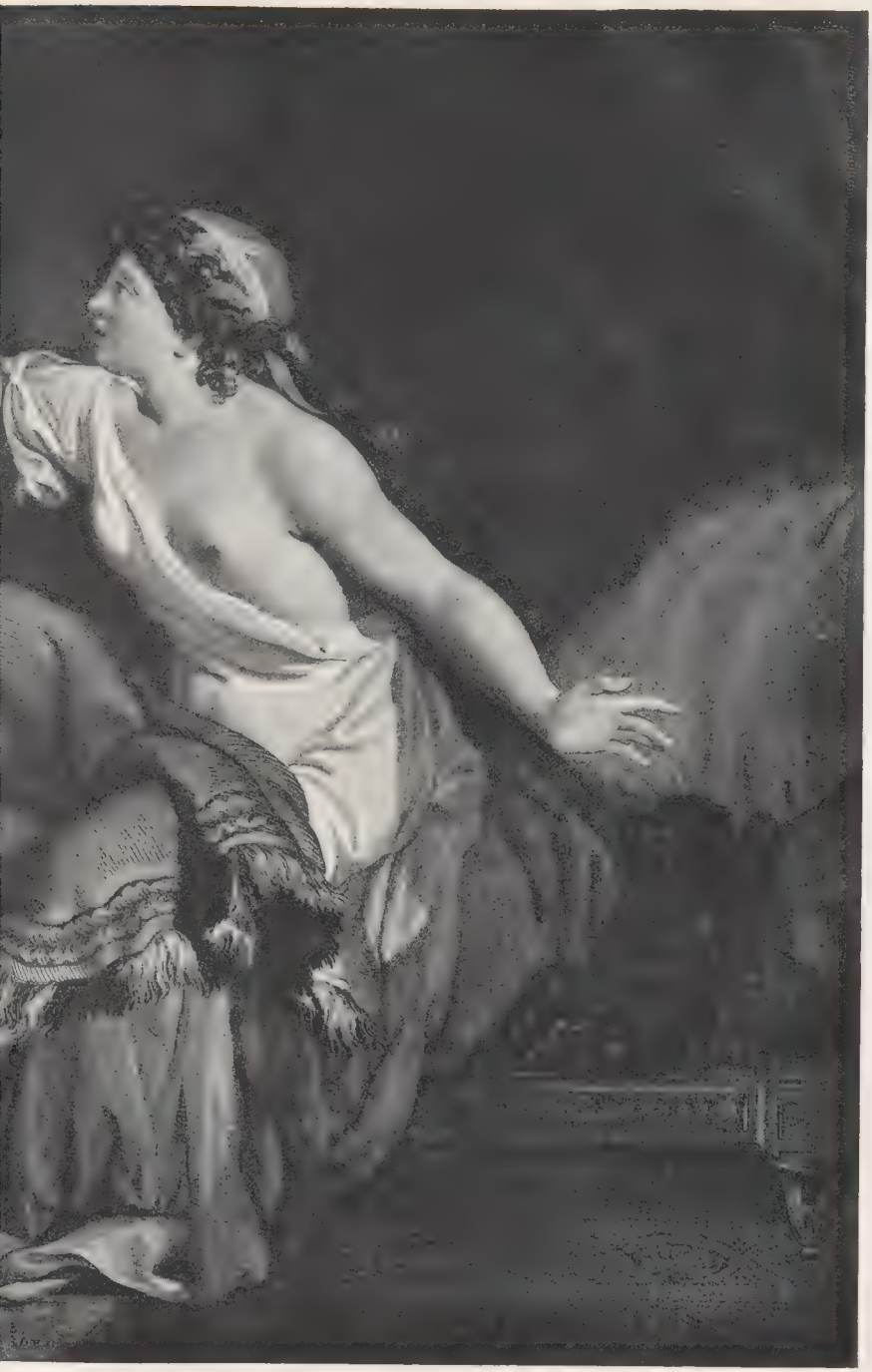
Das Motiv der büßenden Magdalena gehört zu denen, die besonders kraß an den Tag bringen, wie die offizielle Kunstgeschichte am Kern der Dinge vorbeiredet, wie sie, um sich höflich auszudrücken,

vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht, also niemals auf die tieferen und deshalb eigentlichen Triebkräfte des künstlerischen Schaffens kommt. Was schreibt sie alles über die Erhabenheit der ob ihrer Sünde in Reue zerknirschten Magdalena zusammen! Ich zitiere hier eines der neuesten Urteile, das um so bezeichnender ist, weil es sich in einem Buch befindet, das dem Thema „Die Liebe in der Kunst" gewidmet ist. Sein Verfasser, Oscar Ollendorf, schreibt über die Magdalenenfigur auf dem Bild „Die büßende Magdalena vor Maria und dem Christuskinde" von Tizian: „Unsäglich schön ist die Art, wie Magdalena ihr Haupt trägt. Sie zeigt jenen stolzen Frauentypus, den Tizian liebt. Wenn eine Sünderin so ausschaut, bedarf es kaum eines Gottes, ihr zu vergeben. Das Gemeine liegt hinter ihr in wesenlosem Schein, nicht weil sie es gebändigt hat, sondern weil es außerhalb der Möglichkeiten ihrer Natur liegt. Der Meister ehrt sie, aber sie fühlt sich schuldig. Sie senkt das stolze Haupt und blickt zu Boden. Tizian feiert in seinem Werk nicht nur die Frau und die edle Liebe, er fühlt sich gedrungen, auch schuldbeladene Liebe zwar nicht dem Tadel völlig zu entrücken, aber doch sie zu verklären mit den weißen Fittichen seiner Schönheit." Wie erhaben so etwas klingt! Es haftet ihm nur das große Pech an, daß man in einem Buch, das die Liebe in der Kunst behandelt, in erster Linie von jenem Magdalenenbild Tizians sprechen sollte, das als seine Hauptdarstellung dieses Motives gilt (Bild 204), und dem gegenüber man schon das allerdickste Brett vor dem Kopfe haben muß, wenn man nicht schon beim ersten Anblick begreift, um welche ganz konkreten, das heißt greifbaren „Idealitäten" der Welt es seinem Schöpfer in diesen und in Dutzenden von anderen Bildern zu tun war, nämlich um nichts anderes, als um den schönsten und verführerischesten Frauenbusen, der sich erphantasieren läßt. Und das gilt nicht nur für Tizian, sondern auch für die vielen hundert anderen Künstler, die sich vor, mit und nach ihm die Darstellung der büßenden Magdalena als Stoff ausgewählt haben. Diese Tatsache wird einem geradezu grotesk augenfällig, sowie man feststellen muß, daß es die Tizianische Lösung ist, die von der Mehrzahl der späteren Bearbeiter dieses Motives mit Vorliebe akzeptiert wurde: die Verwendung der reichen Haarwellen, um mit ihrer Hilfe den raffiniertesten Rahmen für die Schönheit eines weiblichen Frauenbusens zu schaffen, d. h. um ihn als Wichtigstes aus dem ganzen Bild herauszuheben. Es ist der klassische Negligé-Ersatz! Worum handelt es sich in Wahrheit bei der Wahl des Motivs der büßenden Magdalena? Diese ist für den Künstler, der im Rahmen der christlich-religiösen Ideologie seine heimliche Wunschphantasie abreagiert, in erster Linie der Ausweg, die Pikanterie des weiblichen illegalen Liebens verherrlichen zu können. Es ist nicht der Geschlechtsverkehr als solcher, der im Magdalenenmotiv scheinbar verdammt wird, sondern einzig seine außereheliche Form. Magdalena betrauert ihr illegales Liebesleben. Dieser Umstand ist sehr wichtig, denn er macht die Magdalenenbilder in doppelter Hinsicht pikant: sie vereinigen die Pikanterie des Weibes, das geliebt hat, mit dem Reiz des Verbotenen, mit dem, was unzählige Männer, auch verheiratete — und auch die größten Künstler, denn auch sie sind und bleiben Menschen! —, immer erneut genießen möchten. Der Mensch und der Künstler träumen nur von dem, wonach sie sich sehnen, und Kunst ist, wie immer zu wiederholen ist, die Erledigung der im Leben unerledigt gebliebenen Wünsche. Diesen doppelten und geheimsten Sinn des Magdalenenmotives muß man herausschälen. Dann erst wird die Intensität und die Häufigkeit, mit der dieses Motiv in der Kunst gestaltet

206. Büßende Magdalena.
Gemälde von A. van der Werff. Staatsgalerie, Stuttgart

Er hat meine

Französischer Kupferstich von N. F. Regnault



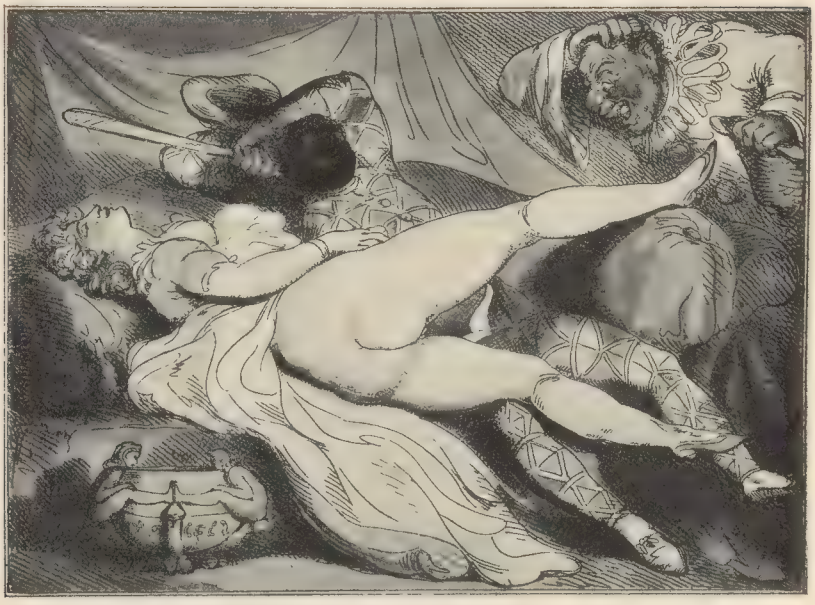
Rose gepflückt

t nach einem Gemälde von Borel. Um 1780

Albert Langen, München

207. Le bouquet déchiré. Galant-symbolischer Kupferstich nach einem Bilde von J. J. Moitte

wurde, voll verständlich. Es ist die Steigerung der stillenden Muttergottes mit den entblößten Brüsten ins Raffiniert-Pikante. In dem Motiv von der büßenden Magdalena sind es die Pikanterien, die von dem in der erotischen Praxis wissenden jungen Weib ausgehen, und die in dem Zustand der bewußten Sünderin, in dem Zustand, der die Vorstellung erweckt, daß die Sünde eben erst begangen worden ist, um so verführerischer wirken, — für den Zweck einer erneuten Verführung. Das sind in Wahrheit die hohen und höchsten Ideen, die als Ganzes inspiratorisch hinter all diesen Werken stehen. Der Pikanterie der erfahrenen Liebespriesterin kann man offiziell eben nur fröhnen, indem man die Betreffende in der Rolle der reumütigen Sünderin auftreten läßt. Sonst würde man ja die Unmoral propagieren! Wer diese Hintergründe leugnet, leugnet die unmöglich anders übersetzbare Sprache des konkret Dargestellten. Wozu denn sonst der in den Mittelpunkt gerückte und mit allen Wundern des Verführerischen geschaute Busen? Seine kühne Form der Präsentation ist die einfachste und zugleich sinnfälligste Lösung für den Hauptgedanken, der in diesem Motiv zum Ausdruck kommen soll. Denn daß man der reuigen Magdalena Busen in dieser raffinierten Umrahmung vermittels des üppigen Haarschmuckes so zur Schau stellt, daß man am ganzen Bilde sozusagen nur ihn sieht, das hat doch an sich mit der Idee der Reue



208. Fatale Entdeckung. Farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson

nicht das geringste zu tun. Der Volksmund hat deshalb unbewußt schon längst das Richtige getroffen, indem er die büßende Magdalena in „die busende Magdalena" umgetauft hat. Weil dieses Motiv zu denen gehört, die in besonders leicht erkennbarer Weise das letzte Geheimnis des Schöpferischen entschleiern, und weil diese Tatsache noch dadurch besonders verblüffend an den Tag kommt, daß eine einmal gefundene beste Lösung in der Kunst sofort allgemein aufgegriffen wird, habe ich hier nicht nur verschiedene der wichtigsten Darstellungen aneinandergereiht, sondern außerdem gerade solche Beispiele gewählt, an denen die Abhängigkeit von der Tizianischen „Patentlösung" auf den ersten Blick in die Augen fällt. Ich zeige neben dem in seiner verführenden Sinnlichkeit und in seiner Schönheit gleich unerhörten Meisterwerk Tizians die Werke eines Spranger, Carracci und Pedrini (Bild 201—205). An Stelle dieser drei könnten jedoch fünfundzwanzig andere ebenso gute und ebenso klassische Beispiele gesetzt werden, nämlich die Magdalenendarstellungen eines Gerard Dou, Andrea Vacaro, Lorenzo Pasinelli, Christof Allori, Orbetto, Guido Reni, Paolo Veronese, Francesco Forini, Mateo de Zerego, Guercino, Murillo, Giulio Procaccini, usw. Selbst solche Größen wie Rubens und van Dyck haben sich stark an die Tizianische Lösung angelehnt. Wie faszinierend muß eine solche Auffassung der jungen illegalen Liebespriesterin damals gewirkt haben, daß Dutzende der selbständigsten und größten Künstler ohne weiteres eine fertige Lösung im Prinzip übernommen haben! Natürlich taten sie es nur deshalb, weil ihre erotisch erregte Phantasie ihnen nichts eingab, wodurch derselbe Gedanke die Tizianische Lösung an Intensität übersteigert hätte. Denn dies wäre doch ihr einziges Ziel gewesen. Daß es der übergroßen Mehrzahl aller Künstler, die das Magdalenenmotiv aufgegriffen haben, tatsächlich um rein gar nichts anderes zu tun war, als um die ungeheuer pikante Wirkung, die der derangierte Zustand des Weibes ausübt, das eben „gesündigt" hat, das bekräftigen außerdem noch die anderen Lösungen dieses Motivs, die neben der Tizianischen Lösung vorher oder nachher entstanden sind. Ich verweise auf das berühmte Bild von Correggio in Dresden, auf die betreffenden Bilder von Werff (Bild 206), Greuze usw. Immer ist dieser derangierte Zustand des geliebt-habenden Weibes im tiefsten Negligé, das heißt, das raffiniert pikante Zeigen eines schönen Busens, das Wesentliche der betreffenden Bilder. Ich wiederhole: daß man eine reuige Sünderin nur in dieser Weise zu charakterisieren vermöchte, wird wohl kein einziger Mensch ernsthaft behaupten wollen. Die gesteigerte Pikanterie des weiblichen Busens ist kein Attribut der Reue. Also ist diese Form in allen Fällen nur ein Vorwand.

Im Anschluß an die Tizianische Lösung muß hier noch ein anderer Umstand hervorgehoben und ins Licht gerückt werden, nämlich das Mittel, mit dem Tizian die ungeheuer faszinierende Wirkung dieses

Bildes erzielt hat, indem er den ganzen Oberkörper der Magdalena in ein förmliches Haarkleid hüllte, aus dem einzig und allein der Busen herausleuchtet. Das hat noch eine zweite Wurzel. Dadurch, daß diese Lösung auch noch von zahlreichen anderen Künstlern aufgegriffen worden ist, wird uns deren schöpferische Triebkraft bestätigt. Alle Künstler, die so verfuhren, sind nämlich nicht nur bequeme Nachahmer Tizians, sondern sie sind, wie dieser, zugleich ebenso fanatische Haarfetischisten. Ihre spezielle erotische Bindung an das Weib besteht zugleich in dessen Haarschmuck. Hier muß darauf hingewiesen werden, daß die Künstler, die mit besonderer Begeisterung die Kopfhaare des Weibes zeigen, bei Aktdarstellungen sehr oft auch den diskreten Haarschmuck des weiblichen Körpers besonders betonen. Das läßt sich vor allem an der modernen Kunst feststellen, die in diesem Punkt nicht mehr so zurückhaltend ist, wie es die klassische Kunst war. Man vergleiche von den in diesem Band gezeigten Künstlern z. B. die Werke von Modigliani, Stockmann und Rößner (Bild 26–28). In der erotischen Literatur begegnet man demselben Verfahren. Als ganz ausgesprochenen Haarfetischisten der klassischen Kunst möchte ich hier auch noch den Spanier Ribera nennen und auf sein bekanntes Gemälde „Die heilige Agnes" in der Dresdener Galerie verweisen. Bei diesem Bild ist der ganze Körper der sonst nackten Heiligen in ein einziges Haarkleid gehüllt.

In der neueren Zeit verzichtet man bei diesem Thema immer mehr auf die Hinzufügung der Reue nach der Tat. Das entspricht der veränderten Gesamteinstellung gegenüber dem Geschlechtsleben. Wenn also das Weib in solchen Situationen gezeigt werden soll, zu denen man früher das Schema der büßenden Magdalena wählte, so beschränkt man sich heute ohne weiteres auf die Pikanterie der Frau nach dem Sündenfall. Beispiele hierfür sind in diesem Band „Die zerpflückte Rose" von Barry, „Das durchlöcherte Tamburin" von Carrier-Belleuse, „Après" von Quinsac und „Aschermittwoch" von Max Frölich. Diese Bilder bedürfen keinerlei besonderer Ausdeutung, denn sie proklamieren ihren klaren Sinn schon durch den Titel (Bild 209–214). Das gleiche gilt von den zahlreichen Darstellungen des achtzehnten Jahrhunderts im Stil des kostbaren Kupfers „Il a ceuilli ma rose" nach einem Bilde von Borel (siehe Beilage). . . .

Das Lukretiamotiv ist eine Steigerung des Motives der büßenden Magdalena in einer anderen Richtung. Es verbindet mit dem Pikanten das Grausige. Bei ihm sind also auch starke sadistische Wünsche formgebend. Daß jedoch auch hier das Pikante des mit der Entehrung bedrohten oder des soeben entehrten Weibes im Vordergrund steht, ergibt sich mit Klarheit daraus, daß auch beim Lukretiamotiv stets der raffiniert entblößte Körper vorherrscht. Einerlei, ob Lukretia in der Situation aufgefaßt ist, wo sie von Sextus Tarquinius mit dem Schwert bedroht wird, der sie dadurch in seine Gewalt zwingt, oder daß sie sich nach dem an ihr begangenen Frevel selbst den Tod gibt. Im ersteren Falle sieht man sie stets nackt auf ihrem Lager — so malt sie z. B. Jacopo Palma auf seinem berühmten Bild in der Kasseler Gemäldegalerie —, im zweiten Fall versäumt sie nie, ähnlich wie die büßende Magdalena, erst die ganze Pracht ihres immer schönen Oberleibes zur Schau zu stellen. Diese Aufmachung ist also nichts anderes als ein erotisches Theater von seiten des schaffenden Künstlers, das stofflich an sich keine zwingende Notwendigkeit ist. Aber dafür ist die Situation in den meisten Fällen derart verführerisch, daß das Grausige dadurch fast ganz übersehen wird. Der erotische Hauptunterschied zwischen dem Lukretiamotiv und dem Magdalenenmotiv ist letzten Endes die Pikanterie des liebenden Weibes von vierzig Jahren im Gegensatz zu dem von zwanzig Jahren. Natürlich wirkt auch der Unterton, daß Lukretia mit Gewalt entehrt worden ist, als ein wichtiges Stimulans. Auch hier kann bei ernstlichem Nachdenken kein Zweifel über das Bestimmende gerade dieser Antriebskräfte entstehen, denn alle Lukretiadarstellungen sind eben so und nie anders aufgefaßt. Man muß in der Kunst immer nach dem urteilen, was körperlich zuerst in die Augen springt. Das ist nicht nur der Schein, sondern immer die Wirklichkeit. Wer deshalb diesen Schein für die Wirklichkeit nimmt, der

209. Der entflohene Vogel. Gemälde von Chaplin. 1860

210. Das durchlöcherte Tamburin. Gemälde von P. Carrier-Belleuse. 1922

wird fast immer das Richtige treffen, niemals aber der, der alles mögliche in solche Darstellungen als letzte Absicht des Künstlers hineingeheimnisst sieht. Als bezeichnende Beispiele der sich selbst tötenden Lukretia verweise ich auf das schöne Gemälde von Quentin Massys im Budapester Museum der schönen Künste auf das sehr edle Gemälde von Giolfino im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und vor allem auf Sodomas großes Meisterwerk im Kestner-Museum in Hannover (vgl. die betreffenden Abb. im Kapitel „Sadismus").

Das Lukretiamotiv ist, wie die große Mehrzahl aller klassischen Motive, mit dem Vordringen des Naturalismus aus dem Ideenschatz der Künstler verschwunden. Die moderne erotische Ideologie glaubt nicht mehr an solche Konsequenzen. Das echt Heroische hat in der bürgerlichen Lebensanschauung, das heißt, des Bürgers als Repräsentanten der kapitalbesitzenden Klasse, logisch keinen Platz. Es hat darin überhaupt immer nur einen sehr bescheidenen Platz gehabt, was auch sehr deutlich dadurch bewiesen wird, daß selbst solche Motive niemals restlos tragisch, sondern stets mit dem stärksten Einschlag von Pikanterie gestaltet worden sind. . . .

In den Rahmen des Nachher gehören auch dessen physiologische Folgen, nämlich die Schwangerschaft. Auch die Widerspiegelung des Schwangerschaftsmotives in der Kunst ist überaus aufhellend hinsichtlich der wirklichen Triebkräfte, die den Künstler zum Produzieren drängen und bei seiner Stoffwahl inspirieren. In keiner Situation und in keinem Zustand gebührt dem Weib größere Achtung und Ehrerbietung als in dem der Schwangerschaft. Sie ist die höchste Erfüllung der Natur und zugleich das Geheimnis der Unendlichkeit alles Lebens. Sie ist die Zukunft, die das Gestern gezeugt hat, und die das Heute in seinem Schoße trägt. Sie ist das ewige und größte Wunder des Lebens. Also ist sie das Heiligste. Wie aber stellen sich die Künstler zu diesem größten aller Menschheitsprobleme ein? Es gibt gewiß eine Anzahl Bilder, in denen das schwangere Weib mit Ehrfurcht gestaltet ist. Ich erinnere hier zum Beispiel an das christliche Motiv der Begegnung zwischen den beiden schwangeren Frauen Maria und Elisabeth. Aber die Zahl dieser Bilder ist relativ sehr gering, und fast vollständig fehlen solche, in denen das schwangere Weib, losgelöst vom religiösen Stoff, einfach als Schwangere verherrlicht wird. Die werdende Mutterschaft in der Art, wie sie z. B. Paula Modersohn dargestellt hat, gehört zu den sehr seltenen künstlerischen Stoffen. Daß das schwangere Weib keinen ästhetischen Anblick biete, und daß die Kunst in erster Linie nach Schönem strebe, ist weder wahr noch jemals ernsthaft geglaubt worden; denn es werden vom Künstler Hunderte von an sich höchst unästhetischen Motiven gestaltet, und die meisten davon obendrein mit der allergrößten Begeiste-

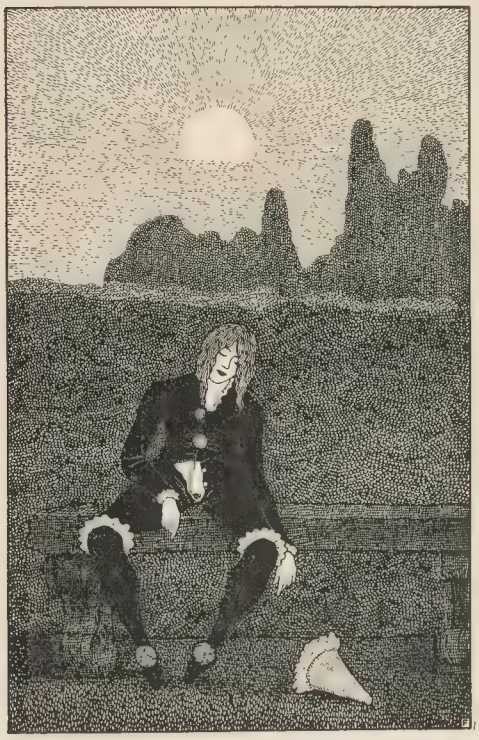
rung. Die Dinge liegen also wesentlich anders, und wenn wir das einmal zugeben, wofür ich in dieser Arbeit den Beweis erbringen will: daß Kunst nichts anderes ist als erotischer Ausdruck unerfüllter Sehnsucht, dann liegt die wirkliche und ausreichende Erklärung auch sehr klar zutage: die Triebkraft des Schaffens ist die Sehnsucht nach erotischer Lust in irgendeiner ihrer vielen möglichen Formen und die Verewigung dieser spezifischen Lust. Die künstlerische Gestaltung des schwangeren Weibes führt den Künstler aber nicht zu einer solchen Lust, und zwar deshalb nicht, weil die Schwangerschaft als solche unabhängig ist von dem Umfang an erotischer Lust, die das Weib dem Manne zu erleben möglich macht; auch sein männliches Selbstgefühl wird durch die allgemeine Darstellung des schwangeren Weibes nicht gesteigert. Dieser Fall tritt nur dann ein, wenn er etwa in dieser Weise die eigene Gattin im Rahmen eines Familienporträts zeigt, was ja bekanntlich auch vorkommt. Schließlich ist es unmöglich, im schwangeren Weib einen bestimmten Zustand der eigenen, also der männlichen, Erotik zu maskieren. Daß dieses keine Fehlschlüsse sind, wird aufs deutlichste durch die Einstellung bewiesen, die der Mann dem Weib gegenüber einnimmt, wenn er es wirklich im schwangeren Zustande darstellt. Dann ist es nämlich in den meisten Fällen für ihn eine Gelegenheit, sich über das Weib lustig zu machen, als über eine, die das Pech gehabt hat, hereinzufallen. Es gibt hierfür keinen drastischeren Beweis als das Motiv in der klassischen Kunst, in dem das schwangere Weib am häufigsten dargestellt worden ist. Es ist dies das Motiv von Kallisto und Diana. Dieses Motiv dient in ausgesprochenster Weise der direkten Herabsetzung des schwangeren Weibes. Diese Herabsetzung wird vom Künstler ebenso brutal wie raffiniert erreicht. Brutal durch die Art, in der Kallistos Schwangerschaft vor Diana enthüllt wird, indem ihr ihre Gefährtinnen in zynischester Weise das Gewand vom Leibe reißen. Raffiniert in der Weise, daß neben der hochschwangeren Kallisto die blühenden Leiber Dianas und ihrer Gefährtinnen in höchster erotischer Pracht erstrahlen, als solche, die an ihren erotischen Reizen neben denen der Kallisto noch nichts eingebüßt haben. Unausgesprochen heißt dies: Schaut, wie wenig verführerisch sie im Vergleich zu uns ist! Das ist eine Degradierung des schwangeren Weibes in ausgeprägtester Form, die nicht übersteigert werden kann, und die uns deshalb keinen Zweifel über die seelische Basis läßt, die bei der Entstehung solcher Werke künstlerische Wirklichkeit wird. Diese Entwertung des schwangeren Weibes wird natürlich auch durch die erotische Pikanterie dieser Darstellung nicht vermindert, die sich unwillkürlich aus den erotischen Ideenassoziationen dieses Stoffes ergeben. Die Zahl der bezeichnenden Belege für diese Ausführungen ist ganz außerordentlich groß. Ich nenne hier nur einige Namen der berühmtesten Künstler, die hier in Frage kommen: Campiaso, Ricci, Rubens, Tizian,

211. Après. Gemälde von F. Quinsac

van der Werff usw. Aus dem Bilde von Ricci, das in der königlichen Akademie der Künste in Venedig hängt, gebe ich hier einen Ausschnitt, der die Entlarvung der Schwangerschaft Kallistos zeigt (Bild 200).

Diese Einstellung des Mannes, für den das Weib in seinem erotischen Wert durch die Schwangerschaft nicht gehoben, sondern immer vermindert wird, hat sich in der Kunst nicht geändert. Geändert haben sich nur die bildlichen Motive, in denen sie formuliert wird. An die Stelle der Kallisto sind allmählich realistischere Situationen getreten: die Mutter oder der Vater, die mit Entsetzen die Schwangerschaft der Tochter entdecken, die Freundin, bei der an die Stelle der Empörung die Schadenfreude tritt. Immer aber ist die Schwangere die Degradierte. Solche Motive sind natürlich außerdem in hohem Grade zeitlich bedingt. Sie knüpfen sich auf das engste an die jeweilige bürgerliche Auffassung von der Liebe und der Ehe. Die eben geschilderten Darstellungen knüpfen sich also an jene Auffassungen, die den Geschlechtsverkehr des Weibes kategorisch auf die Ehe einengen, und nach denen jedes ledige Weib, das einem Kind das Leben schenkt, für alle Zeit als entehrt gilt. Die Behandlung dieses Stoffes nahm deshalb in derselben Weise ab, in der im Geschlechtsverkehr ein Recht erblickt wird, das dem Weibe ebenso zusteht wie dem Mann und infolgedessen der voreheliche Geschlechtsverkehr für das Weib auch dann nicht zur ewigen Schande wird, wenn dieser Verkehr zu seinen natürlichen Folgen geführt hat. Die Logik dieser Entwicklung, die heute erst an ihrem Anfang steht, wird eines Tages wohl auch dazu führen, daß die Gestaltung des schwangeren Weibes erneut ein Motiv der Kunst wird, dann aber eines, womit sein Ruhm gesungen wird, denn auch die männliche Wunschphantasie ist, wie wir wissen, nichts absolut Unabänderliches, sondern in mancherlei Richtungen zeitlich bedingt. Wenn das Weib dem Manne nicht mehr der „Klassengegner" ist, sondern der gleichgestellte Kamerad, dann bedarf er ihm gegenüber nicht mehr des Mittels der Entwertung, und außerdem würde eine etwaige Entwertung des Weibes dann ebenso sehr auch ihn treffen. Diese Tage mögen noch fern sein, aber sie sind bereits am Horizont der Menschheit sichtbar. —

Das Problem des Nachher ist ein wesentlich bildhaftes Problem, und es spielt daher in der Literatur eine viel geringere Rolle als in den bildenden Künsten. Dieser Unterschied hat seine Hauptursache darin, daß bei der literarischen Schilderung dieses Problems das Reflektive überwiegen müßte; jede Art Reflektion steht jedoch einer erotischen Auswirkung sehr hemmend im Wege. Da eine solche aber immer, wie ich sagte, für den schaffenden Künstler die Hauptsache ist, so sind die Anreize zur literarischen Schilderung des Nachher relativ gering. Immerhin gibt es eine Anzahl Zeugnisse, die teils das gleiche bestätigen wie die bildlichen Dokumente, teils in ihrer Art ganz besonders interessant sind. Zu den letzteren gehören z. B. die unvergleichlichen „Tagelieder" aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Diese vielgerühmten Dokumente der deutschen Poesie jener Jahrhunderte sind nach bürgerlichem Maßstab nichts weniger als moralisch, denn sie verherrlichen nicht nur die Trauer des Weibes über das stets zu frühe Ende der nächtlichen Liebesfreuden, sondern überdies die außerehelichen Liebesfreuden der biederen deutschen Burgfrauen. Ich zitiere hier eines der schönsten dieser Lieder:



212. Aschermittwoch. Federzeichnung von Max Frölich. 1908

„Der Tag wohl durch die Wolken drang,
Die Nacht will uns entweichen,
Die Sonn' mit ihrem klaren Schein
Scheint über alle Reichen,
Vom Orient ist ausgesandt
Ueber alle Land, dem Armen als dem Reichen.
Ein treuer Warner, der das tut,
Liegt jemand hier verborgen,
Der hebt sich auf in aller Früh,
Daß er nicht komm' in Sorgen,
Wenn kommen ist des Tages Schein,
Scheint her der helle Morgen.

213. Der Katzenjammer. Radierung von Louis Legrand

Der Knab' wohl zu dem Fräulein sprach,
Der Wächter ist entschlafen,
Ich fürcht', Herzlieb, der Tag sei da,
Er läßt uns nicht mehr schlafen.
Hab' Urlaub aus gutem Wahn,
Es scheint der lichte Morgen.
Das Fräulein schreit: Not über Not,
Muß ich mich von dir scheiden,
Viel lieber wollt' ich leiden den Tod,
Daß ich dich Herzlieb muß meiden,
Gleich heut als ferd, — auf dieser Erd',
Und der mir liebt, den laß ich mir nicht leiden.

Zu morgens, da man das Tor aufschloß,
Der Knab' ward ausgelassen.
Wie hart das Fräulein das verdroß,
Daß sie den Knaben mußt' lassen,
Mit Aermlein bloß sie ihn umschloß,
Er fuhr dahin, sie gesegnet ihm sein Straßen.
Das Fräulein unter dem Fenster stund,
Sie stund in großen Sorgen,
Sie schauet dem Knaben hinten nach,
Heimlich und unverborgen,
Daß dich Gott behüt', du schön's mein Lieb,
Wo du gehst oder stehst, so scheint der helle Morgen."

Eine Reflektion über die wahrscheinlich wirkliche Ursache der Trauer des Weibes „nach dem Fall" enthält der von mir schon wiederholt zitierte Roman „Themidor" von D'Aucourt in den folgenden Zeilen:

„Niemals legt eine Frau ein solches Abenteuer offen hin! Sie applaudiert sich im Innersten und weiß sehr wohl, daß man nur einer hübschen Person gegenüber ein unanständiger Mann ist: und sie kann niemandem, der ihr Lust gegeben hat, nichts Übles antun wollen. In der Tat, soll man nicht jemand Dank wissen, der einen vom Zeremoniell befreit? Lukretia tötete sich, aber nach dem Fall: und vielleicht war es aus Verzweiflung darüber, daß sie fürchtete, nicht von neuem beginnen zu können."

Das Schwelgen des Mannes in der Erinnerung gehabter Liebesfreuden und die Sehnsucht nach deren Wiederkehr schildert das Rokokogedicht „Klagen an Röschen":

„Viel tausend meiner Lebensstunden
Gäb ich jetzt gern für einen Augenblick
Von jenen, da ich einst der Götter Glück
In meines Röschens Arm empfunden.
Wie sich die Rebe an den Ulmbaum schließt,
Wie in der Hecke sich zween Rosenzweige gatten
Und unbemerkt dann unterm Blätterschatten
Der Zephyr ihre Rosen küßt;

So schlank wand ich mich auch in Röschens Arme
Und um den Alabasterleib und starb vor Lust
Bey Küssen auf die wallendwarme
Zum Liebesthron gewölbte Brust.
Der morgenfarbnen Lippen neues Leben,
Die Zunge, die so süße Worte spricht . . .
Des Mundes Perlenreihn, wie Ormus Perlen weiß,
Der Athem, der Entzückung hauchte . . .

214. Die zerpflückte Rose. Gemälde von Barry

Die zarten Fingerchen, dotirt mit Frühlingskraft,
Um das Entschlafne zu erwecken.
Ach alles dies war mein, und jede Tändeley
Der Wollust stand mir einst bey Röschen frey!
Mir lächelte ihr blaues Auge Freude,
Mir schleifte sie vom dünnen Morgenkleide
Die seidnen Bändchen spielend los,
Ich küßte tausendmal die blauen Augen,
Durft Wollust aus den Busenknospen saugen
Und sah' einst alles alles blos . . ."

Die humoristische Verspottung eines jungen Mädchens, das der unerwünschten Folgen ihres illegalen Liebesverkehrs gewahr wird, ist das folgende oberbayrische Volkslied:

„Geh', Muatta, geh', koch mir an Tee, juhe!
Mir tuat mein Baucherl so weh, juhe!
Es is halt was drinnat,
Hat Handerl und Fingerl,
Macht alleweil Hupferl auf d'Höh', juhe!

Ja, Dirndl, was kann denn das sein? juhe!
Kann ja nix bein kloan Löcherl hinein, juhe!
Es kann ja koan Mäuserl,
Koan Ratzerl, koan Katzerl
Bein Löcherl hinein, juhe!

Ja, Muatta, es fallt mir schon ein, juhe!
Was in mein Baucherl kann sein, juhe!
Der Hanserl von Kössen
Is znachst bei mir gsess'n
Mit sein kloan Hupferl auf d'Höh', juhe!"

Als letztes Beispiel zitiere ich eine Stelle aus Maupassants Roman „Ein Leben", in der die Empörung des Weibes, das in seiner Hingabe das Höchste erlebte, und das den Mann nach dem Genuß gesättigt und wunschlos neben sich schlafen sieht, charakterisiert ist:

„Aber als Julien nicht mehr sprach, sich nicht mehr regte, wandte sie ihm langsam ihren Blick zu, und sie sah, daß er schlief! Er schlief mit halbgeöffnetem Mund und ruhigem Gesicht! Er schlief! Sie vermochte es nicht zu glauben, sie fühlte sich mehr beleidigt durch diesen Schlaf als durch seine Brutalität, behandelt wie eine Hergelaufene. Brachte er es fertig, in einer solchen Nacht zu schlafen? Das, was zwischen ihnen vorgefallen war, hatte für ihn also nichts Überraschendes? O, es wäre ihr lieber gewesen, geschlagen, von neuem vergewaltigt zu werden, zerquetscht unter widerwärtigen Liebkosungen, bis sie das Bewußtsein verlor."

*

Britische Warenau

Farbige englische Karikatur v

uktion in Kalkutta

on Thomas Rowlandson. 1785

Albert Langen, München

215. Ruhende Venus. Gemälde von Nic. Poussin. Dresdener Staatsgalerie

## Elftes Kapitel

# Das Sehen-Wollen

Die Schaulust ist, wie ich im ersten Teil dieses Buches (S. 313 u. f.) auseinandergesetzt habe, der Trieb, mittels dessen jeder Einzelne sich in erster Linie die Welt erobert, durch den er geistig im Besitz der Welt bleibt, und durch den er sich dauernd die größten seelischen Reichtümer zu erwerben vermag. Das aber, worauf unsere Schaulust zuerst und ständig am intensivsten gerichtet ist, ist das Erotische in seinen tausend Ausstrahlungen. Der Wissensdrang des heranwachsenden Kindes beschäftigt sich am stärksten mit den Geheimnissen des Geschlechtlichen, mit dem, was ihn, den Knaben, physiologisch vom Mädchen unterscheidet usw. Da das Geschlechtliche für uns alle ein niemals völlig gelöstes Rätsel darstellt, und weil jede einzelne seiner Lösungen uns neue Lust verspricht, so beschäftigt es uns während unseres ganzen Lebens in irgend-

einer Form. Die Kunst aller Zeiten ist hierfür der konkreteste Ausdruck und zugleich der unwiderlegbare Beweis. Denn wir wissen einerseits, daß der Künstler im Kunstwerk seine ihm vom Leben unerledigt gelassenen Sehnsüchte erfüllt und abreagiert, andererseits wissen wir, daß schon das Erotische in seiner direkten Form den größten Teil jeder Art von künstlerischer Produktion umspannt.

Dazu kommt ein zweites, das in besonderem Maße für den großen Umfang der künstlerischen Beschäftigung mit solchen Motiven entscheidend ist, die direkt die Schaulust zum Gegenstand haben. Dieses zweite ist: schon im Schauen allein wird unendlich viel Sexuallust erledigt. Das gilt für alle Menschen, aber ganz speziell für jene Vielen, von denen man zur Charakteristik ihrer auffälligen Augenlust sagt, daß sie in besonderem Grade durch die Augen leben. Am allermeisten gilt dies ganz natürlich von den bildenden Künstlern, deren Hauptlebensinhalt fast immer aus Augenerlebnissen besteht. Kunst ist zwar, wie ich in den vorhergegangenen Abschnitten nachgewiesen habe, in ihrem letzten Wesen Wirklichkeitsersatz und Wirklichkeitsergänzung für ihren Schöpfer — und alles dieses auch für den Kunstgenießenden, den Beschauer, den Leser, den Hörer —, sie will aber auch zugleich Geschautes sein, und sie formt sich nur aus Geschautem. Das konkret Geschaute bildet, wenn nicht ihre einzigen, so doch stets ihre solidesten Bausteine ...

Die öffentlich betätigte erotische Neugier wird immer und überall als sehr unsittlich empfunden. Einerseits, weil sie sich doch in erster Linie auf jene körperlichen Bezirke und auf jene physiologischen Vorgänge konzentriert, die das natürliche Schamgefühl vor den Blicken der Öffentlichkeit verhüllt, anderseits, weil die erotische Neugier sich außerdem am stärksten gegenüber Fremden betätigt, denn der Neugierige sucht mit Vorliebe Neues, ihm bis jetzt Unbekanntes zu schauen. Das heißt also hinsichtlich der erotischen Schaulust: er will die intimen körperlichen Reize der verschiedensten Frauen sehen und die Liebeshandlungen bei allen möglichen anderen Menschen wenigstens durch die Augen miterleben. Solches aber wird angesichts der monogamen Form des Liebeserlebens als ein Eingriff in fremde Rechte, als ein Diebstahl an fremdem Gut empfunden. Unter diesen Umständen muß der Künstler die ihn erfüllende erotische Neugier auch in seinen künstlerischen Gestaltungen verkleiden, sei es klassisch oder moralisierend. In beiden Formen kann er sich als Person neutralisieren, dabei aber trotzdem im Geist

216. Bathseba im Bade.
Radierung nach einem Bilde von De la Hyre. 17. Jahrhundert

217. **Bathseba im Bade.** Kupferstich nach einem Bild von C. Maratti. Um 1700

in den Wonnen der Befriedigung seiner erotischen Neugier schwelgen. Von den klassischen Verkleidungen sind die wichtigsten: „Bathseba im Bade", „Susanna und die beiden Greise", „Jupiter und Antiope", Venus oder Diana von Satyrn im Schlafe belauscht, oder wie diese, in der Hauptsache gleichartigen, Stoffe sonst noch heißen. Die moralisierenden Stoffe sind: Der Astloch- oder der Schlüssellochgucker, der Theatervoyeur, die neugierige Kammerzofe, der oder die Eifersüchtige usw. Beide Formen der Auswertung der erotischen Schaulust laufen durch die Jahrhunderte nebeneinander her.

Das sozusagen „keuscheste" Voyeurmotiv, das zugleich doch jenes ist, wo man am behaglichsten in den Heimlichkeiten des erträumten Weibideals schwelgen kann, ist das Motiv von „Bathseba im Bade". Bathseba ahnt nichts von dem heimlichen Zuschauer, deshalb gibt sie ihre sämtlichen leiblichen Herrlichkeiten den Blicken sorglos und restlos preis. Welche leiblichen Herrlichkeiten und welche durch die Unbewußtheit sich ergebenden Stellungen der Bathseba der Künstler sich als der beglückte heimliche Zeuge im einzelnen ersehnt, damit stattet er seine Bathseba aus. Es gibt zahlreiche große und berühmte Meisterwerke, die für dieses durch die Wunschphantasie beglückte künstlerische Schwelgen ein ewig beredtes Zeugnis ablegen. Ich nenne hier nur einige der schönsten. Obenan steht das unvergängliche Meisterwerk Rembrandts in der Steengrachtsammlung im Haag. Es ist die herrlichste und durch ihren scheinbaren Realismus berückendste Augenweide, die sich ein heimlicher Zuschauer wünschen kann. Ähnliches möchte man von dem Bathsebabild des Nikolaus Manuel Deutsch aus dem Jahre 1517 sagen, das im Baseler städtischen Museum hängt. Nur, daß man die Zeit- und Klassenunterschiede in Betracht ziehen muß. Ist es bei Rembrandt die derbe holländische Bürgerschönheit des siebzehnten Jahrhunderts, die vor den Augen des heimlichen Zuschauers blüht und duftet, so bei Nikolaus Manuel die pikanteste Patrizierin des sechzehnten Jahrhunderts in der reichen schweizerischen Handelsstadt. Aristokratisch-majestätische Reize wünscht der Italiener Carlo Maratti in seiner, durch seine Abstammung und Zeit bestimmten Sehnsucht zu schauen (Bild 217), das gleiche gilt von De la Hyre (Bild 216). Adrian van der Werff und Bartholomäus Franz van Douven leben bereits im Zeitalter des

218. Diana und ihre Gefährtinnen im Bade von Aktäon überrascht.
Gemälde von Cesare da Sesto. Museum der schönen Künste, Budapest

219. Die keusche Susanna. Gemälde von Francesco Guercino. Galerie Pitti, Florenz

Absolutismus. Darum ist es bei ihnen schon die ins Preziöse gesteigerte Pikanterie junger Hofdamen, die sie heimlich auskosten möchten (Bild 227 u. 229), usw. usw.

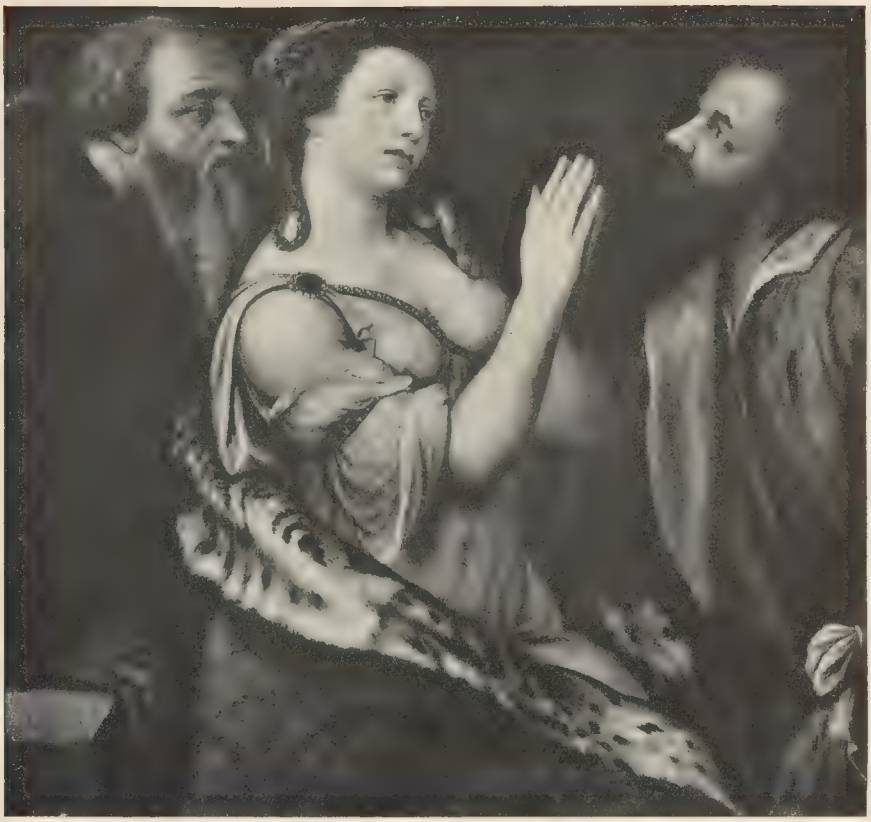
Das Motiv „Susanna im Bade" oder „Susanna und die beiden Alten" stellt schon eine erhebliche Steigerung der Intensität des Voyeur-Motives gegenüber dem Bathseba-Motiv dar. Und zwar in der Richtung, daß sich hier mit der Neugier außerdem noch die Handgreiflichkeit verbindet. Die beiden Alten schwelgen nicht mehr bloß von ferne in dem Schauspiel der nackten herrlichen Susanna, sondern sie stehen in den meisten Fällen direkt neben oder hinter ihr, sie haben sich an sie herangeschlichen und gehen vielfach bereits schon zu Taten über, indem sie der jäh überraschten Susanna das Badetuch entreißen, in das sie sich zu hüllen sucht, oder indem sie ihr direkt mit geilen Händen nach den Brüsten greifen. Durch alles das kommt ein ungeheurer Grad von Erotik in die betreffenden Bilder. Denn jede Art von Aktivität bei erotischen Motiven macht diese direkt vibrierend. Dazu gesellt sich noch die vom erotischen „Feinschmecker" so sehr begehrte Pikanterie des in seinem Schamgefühl aufs äußerste verletzten Weibes. Um das Handgreifliche ist es den betreffenden Künstlern bei dem Susanna-Motiv auch in erster Linie zu tun. Das Vergnügen des geilen Handgreiflichwerdens bei einem schönen Weibe, das ihnen in der pikantesten Situation hilflos ausgeliefert ist, — das erträumt ihre Wunschphantasie, und sie erleben dieses Vergnügen im Geiste mit aller Lust an der Gestaltung dieses Stoffes. Der moralisierende Charakter, der an dieses Motiv geknüpft ist, ergibt sich mit innerer Notwendigkeit daraus, daß die öffentlichen Begriffe von Zucht und Sitte verlangen, daß ein solches Handeln verdammt wird. Aber diese Verdammung ist trotz alledem immer nur eine scheinbare. Es ist die wohlüberlegte Verlarvung, durch die man der eigenen Gier den Freipaß in die Öffentlichkeit sichert und ihn so natürlich auch erlangt. Wenn man die Zahl der Susannabilder mit der der Bathsebabilder vergleicht, so ergibt sich ein sehr starkes Überwiegen der letzteren. Außerdem kann man feststellen, daß der Susannastoff überhaupt zu den bevorzugten in der künstlerischen Stoffwahl gehört. Zu beachten ist auch, daß sehr oft die gleichen Künstler sowohl beim Bathseba-Motiv als auch

220. Diana mit Nymphen von Satyrn belauscht. Gemälde von Abraham Janssens. Gemäldegalerie, Cassel

beim Susanna-Motiv in Frage kommen. Um nur einige wenige Namen herauszugreifen, zitiere ich Tintoretto, Domenichino, Guercino und Rembrandt, die beide Motive gestaltet haben, und beide zum Teil sogar mehrfach. Dieser Umstand ist sehr aufhellend. Er offenbart uns nicht nur, daß die betreffenden Künstler ganz besonders stark an die Seligkeiten des Schauens gekettet sind, sondern daß sie damit — durch das Susanna-Motiv — auch ihren wahrscheinlich im Leben gehemmten Aktivitätsdrang erledigen. Außer den vorhin genannten Künstlern, die hier mit ebenso unsterblichen Werken vertreten sind, nenne ich hier noch weiter: Paolo Veronese, Lodovico Carracci, Barbieri, Vouet, Martin de Vos, Pieter Lastmann, Flinck, Guido Reni, Ribera, Rubens, Adrian van der Werff und Detroy. Verschiedene dieser Künstler haben das Susanna-Motiv auch nicht bloß einmal, sondern ebenfalls mehrfach gestaltet. Sie wurden also mit dieser Vorstellung niemals endgültig fertig. Ich greife als spezielles Beispiel Tintoretto heraus, von dem es nach meiner Kenntnis mindestens vier bis fünf verschiedene Susannabilder gibt. Da ich vom Susanna-Motiv im ersten Teil nur ein einziges bildliches Beispiel herangezogen habe, und da es andererseits so sehr bezeichnend für die Dominante der aktiven männlichen Schaulust ist, so habe ich in diesem Bande mehrere der besonders charakteristischen Behandlungen dieses Stoffes zusammengestellt (Bild 219, 222, 224, 225, 228).

Noch um einen weiteren Grad kühner, um nicht zu sagen zynischer, als das Susanna-Motiv ist der Stoff von Jupiter und Antiope und alle sonstigen Stoffe, die unter einem anderen Titel den gleichen Grundgedanken ausdrücken. Es sind dies: Venus, Diana oder Nymphen, teils einzeln, teils in corpore, von geilen Satyrn im Schlafe belauscht. Alle diese Motive sind deshalb noch kühner als das Susanna-Motiv, weil sie viel mehr darauf pointiert sind, was der betreffende Künstler am Weibe heimlich und mit Muße zu sehen wünscht und daß dieses eine stets der weibliche Schoß ist. Um zu diesem Ziele zu kommen, wird der betreffende Zuschauer, Zeus genau so wie Satyr, ebenfalls handgreiflich. Er kommt stets mit geiler Gebärde dem Zufall zu Hilfe und entfernt heimlich die schützende Hülle, die selbstverständlich ebenfalls zufällig stets den Schoß der betreffenden arglosen Schläferin deckt. Den Schoß eines schlafenden schönen Weibes auf das intimste und mit Muße zu betrachten, ist tatsächlich der einzige Sinn aller dieser klassischen Stoffe. Es kann natürlich nichts konkret Erotischeres geben als dieses Motiv, und es gehört jedenfalls in den Fällen zu den sinnlichsten, wo sich die arglose Schläferin, sei es nun Antiope, Venus,

221. **Im Schlafe belauscht.** Italienischer Kupferstich nach einem Gemälde von Ch. Lebrun. 18. Jahrhundert



222. Susanna. Gemälde von M. de Vos. Gemäldegalerie, Karlsruhe

Diana oder eine Nymphe, obendrein in einer Stellung darbietet, als sei sie speziell dazu ausgedacht worden, um dem betreffenden Neugierigen die dankbarste und erregendste Augenweide gerade dort zu bieten, wohin sich seine schamlose Neugier im besonderen konzentriert. Wenn man sich über diese Unzweideutigkeit klar ist, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß gerade dieser Stoff in die Reihe der am häufigsten bearbeiteten klassischen Motive gehört, so ist eigentlich schon durch ihn allein und durch ihn klarer als durch zahlreiche andere erotische Stoffe das erwiesen, was ich eingangs dieses Kapitels über die Macht und das letzte und oberste Ziel der männlichen Schaulust gesagt habe. Natürlich kann ich auch hier angesichts der Fülle des Meisterlichen, das sich einem entgegendrängt, nur einige Namen nennen. Wiederum kommen die allergrößten in Frage und außerdem die Mehrzahl jener, die ich schon beim Susanna-Motiv genannt habe. Zu ergänzen sind sie noch durch Meister wie Tizian, Poussin, Correggio, Janssens und Watteau. Einige der bezeichnendsten dieser Gemälde gebe ich, soweit sie nicht in jeder Kunstgeschichte zu finden sind, was z. B. bei Correggio und Watteau der Fall ist, hier auch im Bilde wieder (Bild 215, 220, 221, 223, 230, 233). —

Für das heimliche Belauschen von Liebesszenen bietet die klassische Mythologie die Motive: „Venus und Adonis", „Amor und Psyche", „Acis und Galathea" usw., beim Liebesgekose belauscht. In der Mehrzahl der Fälle sind die belauschten Szenen ziemlich harmlos und beschränken sich auf die Zeugenschaft beim Küssen der betreffenden Liebenden. Ein Beispiel hierfür ist das hier von mir gezeigte schöne Gemälde „Acis und Galathea" von Heinrich Tischbein in der Kasseler Gemäldegalerie (Bild 231). Gänzlich erschöpft sich das Belauschen freilich nicht auf solche Harmlosigkeiten. In Münchener Privatbesitz ist eine Venus- und Adonis-Darstellung, wo die lauschenden und vergnügt grinsenden Satyrn Gelegenheit haben, Zeugen zu sein, wie der schöne Adonis bei Frau Venus alle Rechte eines begünstigten

Jupiter und Antiope

Französischer Kupferstich von Duflos nach einem Gemälde von Le Barbier. Um 1750

Liebhabers genießt. Eine ähnliche Auffassung ist mir von dem Motiv „Amor und Psyche" bekannt. Der sonst als kleiner Knabe aufgefaßte Amor ist in diesem Falle einige Jahre über das Knabenalter hinaus, wovon Psyche mit großer Befriedigung Kenntnis nimmt. Von diesem Bilde ist in den fünfziger oder sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts auch eine Kupferstichreproduktion im Handel erschienen. Um Belauschungen von weniger harmlosen Liebesszenen handelt es sich vielfach auch in jenen, die sich an die diversen Zeusliebschaften knüpfen. Als Beispiele verweise ich u. a. auf die großen farbigen Lithographien von Lovis Corinth „Kallisto mit Zeus-Artemis" und „Alkmene mit Zeus-Amphytrion und Hermes". Auf dem ersten Blatt spielen sehr neugierige Hirsche die Rolle der Voyeurs bei den Erfolgen, die der als Artemis verkleidete Zeus bei Kallisto eben im Begriff ist, einzuheimsen; auf dem zweiten Blatt demonstriert Hermes, daß er ebenso disponiert wäre, die Rolle des Zeus zu spielen, die dieser eben vor seinen Augen agiert. —

Den naturalistischen Lösungen von alledem, die an das wirkliche tägliche Leben anknüpfen, begegnet man überall dort gleichzeitig, wo es eine profane Kunst gab. Da ich die Rolle und den Umfang dieser Stoffe — den Astlochgucker, den Schlüssellochgucker, den Theatervoyeur usw. — ausreichend bereits im ersten Teil dieses Buches (S. 317) besprochen habe, so kann ich mich hier auf die Würdigung einiger besonders wichtiger Künstler und Beispiele beschränken, um die ich das vorgeführte Material über diesen Stoff erweitere. In erster Linie verweise ich auf den genialen, aber jung verstorbenen englischen Karikaturisten R. Newton, der z. B. den Theatervoyeur mehrfach in einer Weise auffaßte, daß man sofort erkennt, wie intensiv bei ihm selbst die erotische Schaulust entwickelt gewesen sein muß. Ein ausgezeichnetes und ebenfalls hierher gehöriges Blatt dieses Künstlers ist der schon einmal von mir erwähnte farbige Kupfer „Alte Geißböcke bieten auf eine französische Zicke" (siehe Beilage). Auch dieses Blatt verrät durch die ungeheure Intensität, mit der das gierige Schauen der lüsternen Greise zum Ausdruck gebracht ist — es erstreckt sich bis auf deren verlängerte Nasenspitzen! —, wie stark Newton persönlich von der Lust des erotischen Schauens inspiriert ist. Hier mag erwähnt sein, daß „das mit der Nase schauen" immer ein sicherer Beweis dafür ist, daß der betreffende Künstler von der Schaulust in besonderem Grade erfüllt ist: er empfindet sie in ihrer physiologisch stärksten und unbedingt auch

223. Jupiter und Antiope. Radierung von Rembrandt

224. Susanna im Bade. Gemälde von Jean Fr. Detroy. Eremitage, Leningrad

wesentlichsten Ausprägung. Als weiteren Künstler, bei dem der Theatervoyeur ebenfalls eine mehrfach ausgemünzte Rolle spielt, nenne ich den französischen Karikaturisten Traviès, der zu dem genialen Künstlerkreis von 1830 zählte, der sich vornehmlich um die „Caricature" gruppierte. Traviès ist ein sehr starker Erotiker, und berühmt ist in dieser Richtung seine große Lithographienserie „Les Mayeux". Monsieur Mayeux ist ein buckliger Alter und repräsentiert die meckernde Geilheit des alten Junggesellen, dem alles Erleben Stoff zu obszönen Witzen ist. Aus dieser seiner berühmtesten Lithographienserie gebe ich das interessante Blatt „Mr Mayeux in der Oper" (Bild 236). Als dritten Künstler, dessen Tätigkeit in die gleiche Zeit wie die des Traviès fällt, und der ebenfalls zum Künstlerkreis der „Caricature" zählte, nenne ich den Lithographen Frédéric Bouchot. Auch dieser Künstler ist ein ausgesprochener Erotiker. Unter seinem Lithographiestift sind Hunderte von erotischen Lithographien hervorgegangen. Bouchot, Devéria, Maurin, Monnier und Traviès sind die Hauptproduzenten der damaligen französischen erotischen

Graphik. Unter den erotischen Motiven, mit denen sich speziell Bouchot beschäftigt hat, spielt der Schlüssellochgucker eine Hauptrolle. Die harmloseren dieser Blätter umfassen allein eine Serie von rund dreißig Bildern. Sie sind in der Form von sogenannten Klappbildern in den Jahren 1832—1835 im Verlag von Aubert & Co. in Paris erschienen. Auf jedem dieser Blätter sieht man einen jungen Mann vor das Schlüsselloch eines Zimmers gebeugt. Die Zimmertür bildet zugleich die Bildklappe. Wenn man diese aufschlägt, sieht man die durch das Schlüsselloch belauschte Szene. Was man auf den harmloseren der Blätter sieht, sind Frauen bei der Toilette, beim An- und Entkleiden, in koketter Lage im Bett, beim Bad, beim Schäkern mit einem Liebhaber usw. Auf den weniger harmlosen, die nicht für den öffentlichen Handel bestimmt waren, sieht man Dutzende der intimsten Geheimnisse des Schlafzimmers, der bürgerlichen Wohnstube, der Studentenbude und der Modistinnenmansarde. Und noch ein dritter Künstler ist aus der gleichen Zeit zu nennen, bei dem die Schaulust ebenfalls obenan steht. Es ist dies Honoré Daumier, der größte der Großen. Die Schaulust spielt in dem ganzen Werk von Honoré Daumier eine große Rolle. Und was am beweiskräftigsten hierfür ist: von seinem malerischen Werk möchte man geradezu sagen, daß sie hier unbedingt einer der Hauptdominanten ist. Dutzende seiner bedeutendsten Bilder, obenan sein Hauptwerk „Das Drama", haben direkt die Schaulust und die Formen des intensivsten Schauens zum Vorwurf. Was „zu schauen" ist, hat er gestaltet. Angefangen bei der Neugier des Passanten vor dem Bilderladen. Was aber noch wichtiger ist: kein einziger Künstler der gesamten Kunstgeschichte hat das Wesen und die Konzentriertheit des Schauens so sinnfällig zum bildlichen Ausdruck geformt wie er. Auch bei Daumier erstreckt sich das Schauen selbstverständlich bis in die — deshalb — verlängerte Nasenspitze. Ich gebe hier von ihm als Beleg aus seinem Lithographienwerk das unvergleichliche Blatt, auf dem zwei lüsterne Spießbürger von einem Dachfenster aus und mit einem Fernrohr bewaffnet zwei hübsche Nachbarinnen beim Zubettegehen belauschen. (Bild 234.) Von modernen Künstlern muß ich auch an dieser Stelle auf den Radierer Fingesten Bezug nehmen. Ich verweise dabei auf die außerordentlich geistreiche Radierung „Der Forscher" (Bild 237). In Anbetracht der Inschrift „Scientia", die dieses Blatt trägt, könnte man fast glauben, Fingesten habe wirklich die tieferen Untergründe der wissenschaftlichen Veranlagung begriffen: daß intensiver Wissenstrieb letzten Endes sublimierte Schaulust ist.

225. Susanna. Gemälde von Pieter Lastmann. Ausschnitt

Daß bei den Voyeurszenen, die direkt unter den Begriff des erotischen Bildes fallen, das Belauschen der intimsten Vorgänge des Geschlechtslebens zu allen Zeiten die Hauptrolle spielt, bedarf keiner besonderen Begründung. Denn solches ist ohne weiteres selbstverständlich. Es gibt infolgedessen überhaupt keinen Vorgang aus dem Geschlechtsleben, der nicht seinen Voyeur gehabt hätte. Eine besondere Note ist, daß sehr häufig auch die Folgen gezeigt werden, die „das interessante Schauspiel" auf den Beschauer ausüben. Die moderne erotische Kunst, wobei hauptsächlich an die Graphik zu denken ist, unterscheidet sich von der des verflossenen Jahrhunderts nur dadurch, daß heute vielfach an die Stelle des neugierigen jungen Mannes das unreife Kind tritt, das das intime Eheleben der Eltern auf diese Weise erforscht, der jüngere Bruder, der die verlobte ältere Schwester bei den Vorschüssen belauscht, die sie ihrem Bräutigam auf die Ehe gewährt, und so seine eigene „Erziehung zur Liebe" in des Wortes wahrem Sinne „genießt". —

In der Literatur nimmt das Sehenwollen den gleichen großen Umfang ein wie im Bilde. Es gibt z. B. nur sehr wenige galante und noch weniger direkt erotische Romane, in denen sich das Voyeur-Motiv nicht ausgiebig verwendet fände. In der Literatur kommen selbstverständlich auch die gleichen Triebkräfte in Frage: die Erfüllung der ewig ungestillten erotischen Neugier, wenigstens vermittels der Phantasie. Als Unterton schwingt dann auch noch unter Umständen der Gedanke mit: so möchte ich selbst gesehen werden. Doch dieses letztere Motiv ist eine Wunschphantasie, die bereits ins nächste Kapitel hinüberspielt. In der Literatur spielt jedoch das klassische Motiv eine geringere Rolle als die naturalistischen Szenen aus der Wirklichkeit. Aber es kommt ebenfalls vor, wie gleich das erste Beispiel erweist. Der Dichter Philander von der Linde reimt im siebzehnten Jahrhundert über „Susanna im Bade":

„Wenn bei der Mittagszeit die reinliche Susanne,
Der Eltern Freud und Ruhm, und eine Zier dem Manne,
In stiller Einsamkeit in ihren Garten ging,
So ließ sie bei dem Quell sich nach Gewohnheit nieder,
Und da verbargen sich zwei graue Venusbrüder,
Bei denen noch das Herz verdammte Flammen fing.
Sie schauten voller Brunst auf die schneeweißen Brüste,
Auf den korallnen Mund, das Ziel der geilen Lüste,
Und sogen da ein Gift aus reinen Augen ein . . ."

226. Am Astloch.
Bemaltes Glas. 17. Jahrhundert. Germanisches Museum, Nürnberg

Aus dem Roman „Angola" zitiere ich die folgende Stelle, in der sich neben den Sehnsüchten des Voyeurs das Behagen an der Pikanterie des verletzten weiblichen Schamgefühls ausprägt:

„Angola ging näher hinzu, und als er scharf in das Lusthaus blickte, glaubte er darinnen einige Bewegung zu sehen. Er schlich sich also längst der Hecke hin, und da er bis an das Fensterwerk kam, sahe er, daß es eine Frauensperson war, welche sich in diesem reitzenden Orte badete; sie kehrete ihm den Rücken zu, daß er sie also nicht recht im Gesichte sehen konnte. Doch die Schönheiten, so er erblickte, brachten ihm dieses genugsam wieder ein. Die geringste Bewegung, welche diese Person machte, entdeckte ihm neue. Er sättigte sich einige Zeit mit Anschauung eines so reitzenden Gegenstandes; er empfand die von seinem Alter unzertrennlichen Begierden, welche eine unbeschreibliche Marter verursachen; von der Gelegenheit hingerissen, vergaß er die

227. Bathseba. Gemälde von Adrian van der Werff. Sammlung Steengracht, Haag

ganze Welt und dachte an nichts, als sich der Schönheiten zu bedienen, welche sich seinen Augen darstelleten; diese Person stand auf, um aus dem Bade zu gehen, und machte ihn vollends ganz verwirrt, da sie ihm ihre verborgensten Schönheiten entdeckte, und die ihm das Wasser bis hierher versteckt hatte. Indem sie also zu baden aufhörete, kehrete sie sich um, und da sie des Prinzen Kopf durch die Fenster gewahr ward

228. Susanna im Bade. Ausschnitt. Gemälde von Domenichino. Alte Pinakothek, München

that sie einen lauten Schrey und eilete nach dem Alkoven, darinnen ein kleines zugemachtes Bette stand. Wie groß war nicht des Prinzen Erstaunen! da er in dieser Person eben die Clenire erkannte, von der ihm Almair gesagt hatte, und über deren Entfernung sie sich so sehr verwundert. Er eilete aufs geschwindeste nach der Thüre des Lusthauses zu und ging hinein, indem er wegen seiner Kühnheit um Verzeihung bat, da er sich doch vorsetzte, noch viel größere zu begehen. Sie war bey nahe noch ganz entkleidet, und die Uebereilung, mit welcher sie sich in einen anständigen Stand setzen wollte, diente zu nichts, als daß sie diese Bemühung verzögerte und dem Prinzen unauszudrückende Schönheiten zeigte." Aus dem Roman „Themidor" von D'Aucourt zitiere ich die folgende Stelle:

„Ich stieg eine geheime Treppe nieder, im Hauskleid aus Taffet, die Nachtmütze auf und Pantoffeln an; und nachdem ich mich leise in ein Kabinett eingeschlichen, das auf den Saal hinausführt, betrachtete ich durch eine Glastür die Reize der Bittstellerin: und es fehlte ihr nicht an solchen. Sie stand im Alter von 26 bis 28 Jahren, war nicht groß und nicht klein; mit ziemlich muntern Augen, schönen Zähnen, einem etwas braunen Teint; einem annehmbaren Busen, kurz, einer Gesamtheit von Zügen, die wohl fähig waren, einen zu entzünden; ihre Beine waren von solchen Formen, daß sie einen nicht kalt ließen." . . .

Aus einer kleinen Sammlung galanter Gedichte des achtzehnten Jahrhunderts gebe ich die beiden folgenden kurzen Proben:

„Wann sie ein kühler, heit'rer Bach,
Beschützt von Büschen, eingeladen,
In seinen Wellen sich zu baden:
So schleicht er listig nach.

In diesen schwülen Sommertagen
Hat er ihr oftmals zugeseh'n,
Und er ist jung, und sie ist schön:
Ich will nichts weiter sagen."

Die zweite behandelt den auf diese Weise „verrathenen Liebhaber":

„Ich muß, Endore, dir, und Creon, doch entdecken,
Wie ich euch gestern sah verbot'ner Speise schmecken.
Denn, da ihr beyderseits gantz sicher dacht zu seyn,
So guckt ich unverhofft zum Schlüsselloch hinein.

Doch, weil ich schweigen kann, so soll kein Mensch nicht wissen,
Daß ihr euch öfters so pflegt ingeheim zu küssen.
Nur dieses rath' ich euch, und bitte, folgt mir doch:
Wollt ihr's noch weiter thun, verstopft das Schlüsselloch."

229. Bathseba. Gemälde von B. F. van Douven. 1726. Gemäldegalerie, Cassel

Aus dem berühmten Roman „Ardinghello" von Wilhelm Heinse, der sich an verschiedenen Stellen von einer intensiven Schaulust inspiriert erweist, zitiere ich diese Schwelgerei:

„So lag ich eine Weile in ihrem Anschauen versunken und verloren und meiner endlich nicht mehr mächtig, ich warf die Kleider von mir und näherte mich nach und nach leise mit ganzem Leibe dem Schönsten, was die Welt hat. Ich schob alsdann mit den äußersten Fingern das Hemd auf beiden Seiten von den Brüsten, die mich mit ihren Knospen der Unschuld anlächelten, als ob sie um Verschonen ihrer Jungfräulichkeit bäten; und so brachte ich das Tuch von ihren reinen trocknen Füßchen und den netten Beinen bis an die Mitte der wie Säulen runden, üppig hinaufschwellenden Schenkel, worunter es fest hing. O all ihr Mächte des Himmels und der Erden, welche Vollkommenheiten habt ihr hier vereinbart! Ich zerrann in nicht mehr zu hemmendes Entzücken und riß das Tuch los."

Aus der Fülle von sehr viel ähnlichem in der französischen galanten Literatur des neunzehnten Jahrhunderts führe ich das populäre Gedichtchen „Mam'zelle Lise" an, das auch vertont worden ist und heute noch nicht selten in fröhlicher Gesellschaft gesungen wird:

„D'puis longtemps je vous guette en vain
Pour vous voir sortir du bain . . .
Quelle agréable surprise, Mam'zelle Lise,
Qu'vous êtes bien sans chemise!

Quels jolis petits tétons!
Qu'ils sont blancs, fermes et ronds!
Vous n'avez pas la peau bise, Mam'zelle Lise! etc.

Vous v'la grand'fille à présent . . .
Dieu! qu'c'est noir et qu'c'est luisant!
Comm' c'est touffu! comm' ça frise!

Fait's pas semblant d'avoir peur . . .
Avec un' barb' de sapeur,
Est-c' que la crainte est permise,

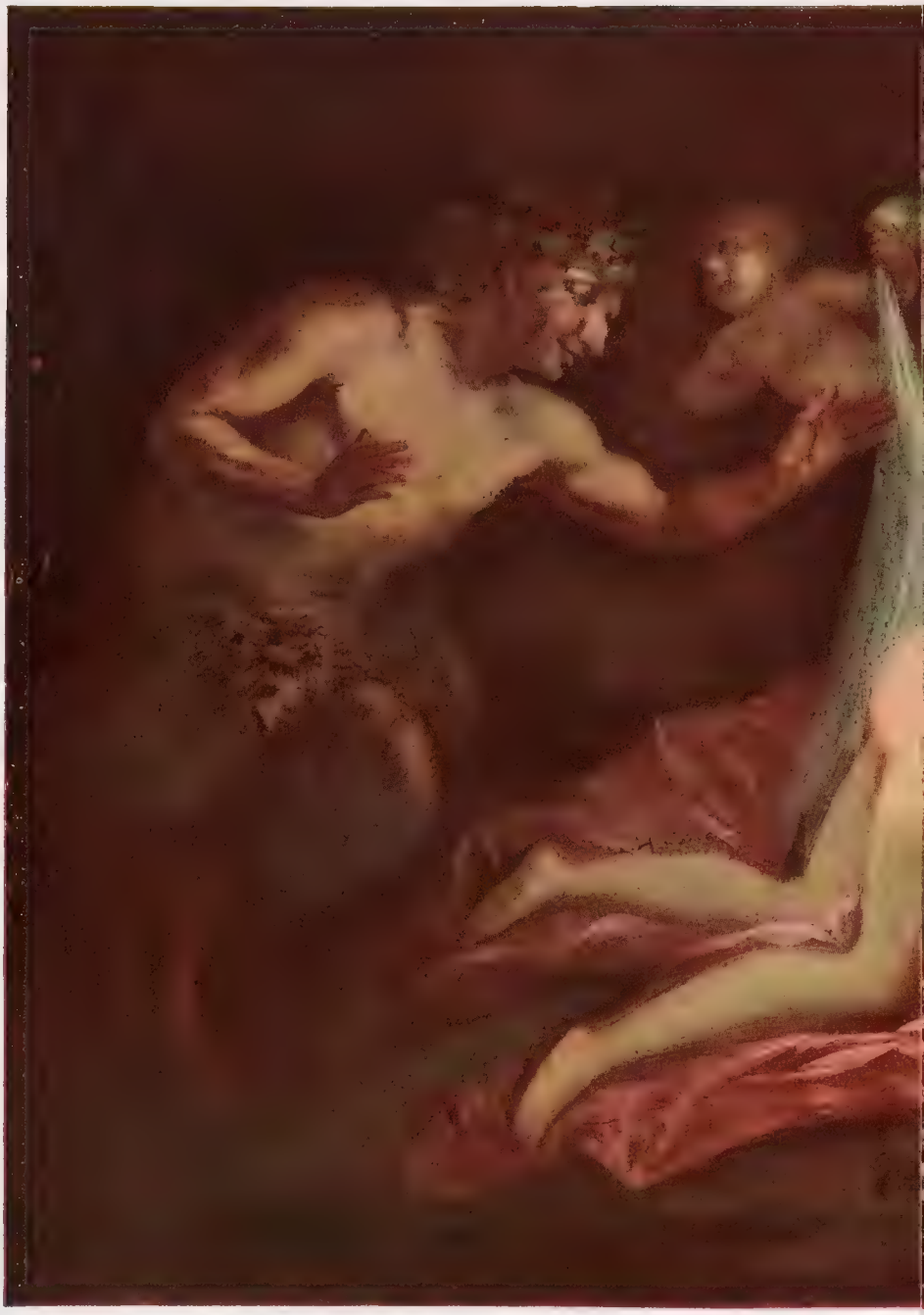
La parure ne va jamais
Qu'aux fill's qui n'ont pas d'attraits:
Comm' ça, je vous trouve bien mise,

Mais tournez-vous donc un peu . . .
Quel superbe pot-au-feu!
C'est d'la fière marchandise."

Unter den modernen erotischen Romanen gibt es verschiedene, die nicht nur einzelne Voyeurszenen enthalten, denn solche finden sich, wie ich schon sagte, in den meisten erotischen Romanen, sondern die als direkte Voyeurromane zu bezeichnen sind, indem das Schauen das Hauptmotiv ist. Als solche Voyeurromane können zum Beispiel gelten: „Die Denkwürdigkeiten des Herrn von H., eines deutschen Edelmannes". Als Verlagsort ist Rom angegeben, aber dieser Verlagsort ist selbstverständlich fingiert; „James Grunert, ein Roman aus Berlin W." (Wien 1908); „Fritz, Roman nach den Tagebuchaufzeichnungen eines Lebensfreudigen, herausgegeben von Adolar Frauenhold" (ohne Verlagsangabe) und „Junggesellentreiben" (Rotterdam o. J.). Die „Denkwürdigkeiten des Herrn von H." fangen damit an, daß der junge Baron den Vater beim intimen Verkehr mit seiner Geliebten belauscht, später belauscht er auf die gleiche Weise seine Logiswirtin, eine Witwe, die sich in Ermangelung eines Gatten und Liebhabers die Freuden der Liebe selbst verschafft. In dem Roman „James Grunert" ergeht sich der Verfasser immer erneut in „Anschauungsschilderungen" wie die folgende:

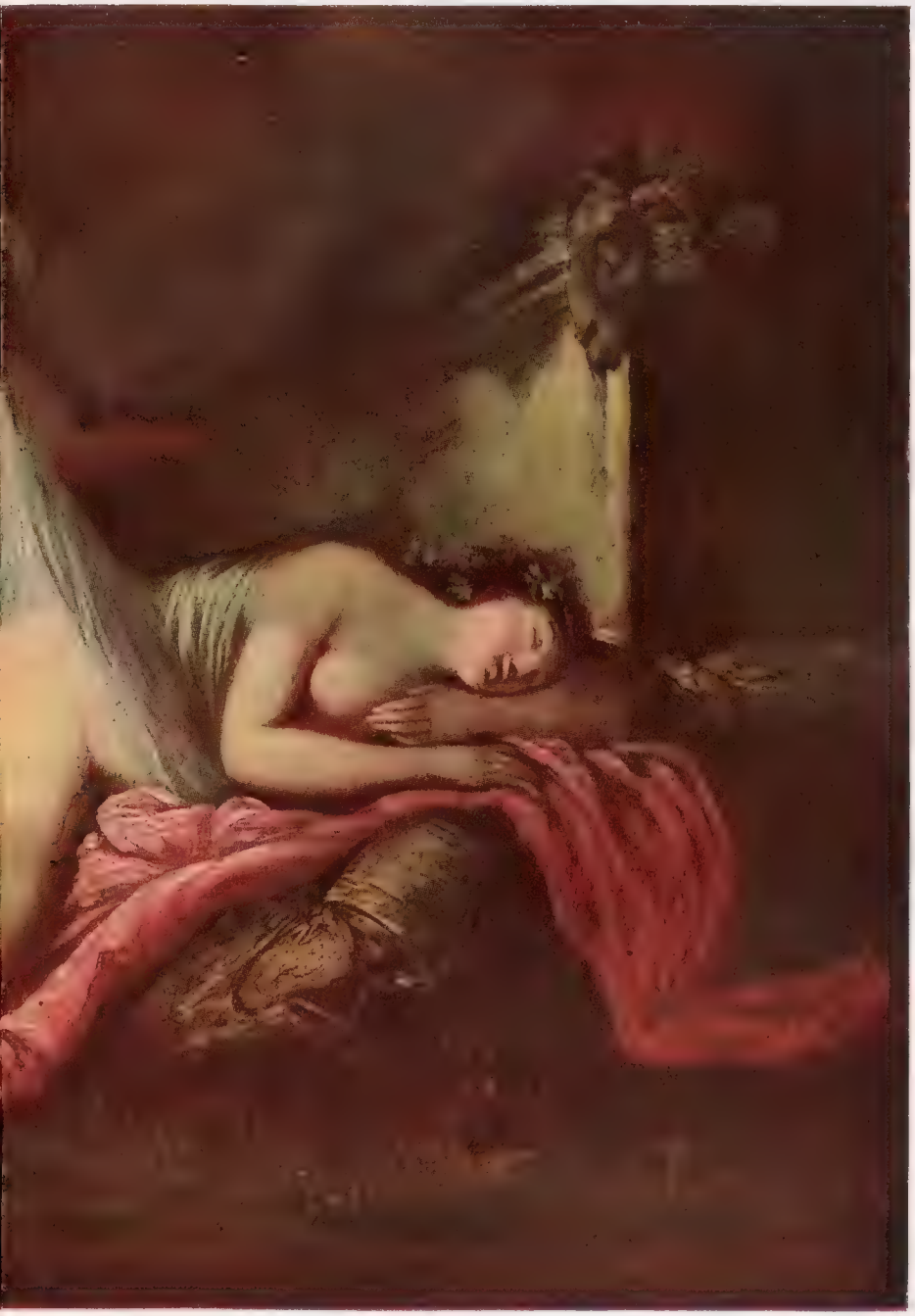
„Besinnungslos, wie sie war, blieb sie mit den emporgerafften Röcken liegen und bot mir ein

230. Pan und Syrinx. Gemälde von François Boucher. Nationalgalerie, London



Der lüste

Französisches Gem



rne Faun
nälde. Um 1780

Albert Langen, München

231. Acis und Galathea. Gemälde von Joh. Hrch. Tischbein. Cassel

Panorama, um das Zeus mich beneidet hätte. Diese runden Waden in den bis hoch über die Knie reichenden schwarzen Strümpfen, über die kokett die echten Spitzen der Höschen sich vorwagten, diese edel und doch so wollüstig gewölbten Schenkel usw. usw." An solche Schilderungen knüpft der Verfasser dann alle möglichen Philosophien: „Entblöße nur, was des Entblößens wert ist. Die Phantasie sieht milder als die Augen; sie macht sich, um ihrer selbst willen, selbst das unvollkommenste Ding vollkommen."

Der ausgeprägteste Voyeurroman unter den obengenannten ist jedoch „Fritz". In diesem nahezu vierhundert Seiten umfassenden Roman schwelgt der anonyme Verfasser auf mindestens der Hälfte der Seiten in immer neuen und immer raffinierteren Voyeurgelegenheiten. Der Held ist Astloch- und Schlüssellochgucker in jeder Form; selbstverständlich ist, wie es sich bei einem erotischen Roman geziemt, das Schicksal seinen Absichten immer sehr günstig. Er kommt stets auf seine Kosten. Der Erfolg, den dieser „Liebes- und Lebenskünstler" insgesamt zu buchen hat, kann nicht größer sein. Am Schluß des Romanes ist das Fazit gezogen. Es lautet, „daß dieser interessante junge Mann von seinem 17. bis 31. Lebensjahre nicht weniger als 10827 (!) Mädchen und Frauen im Alter von 14–38 Jahren nackt gesehen hat.... Nur 34 Frauen und 24 Mädchen hatte er bloß bei Entkleidungen belauscht." Man sieht, der erfolgreiche Casanova ist ein ganz erbärmlicher Waisenknabe neben diesem modernen Wiener. Als Beispiel seiner verschiedenen Astlochschwelgereien zitiere ich aus dem Anfang des Romans die folgende Stelle:

„Eben wollte Fritz, zu Tode betrübt, abermals den Rückzug antreten, als er einen fast daumenkopfgroßen Ast gewahrte, der sich etwa in der Höhe von anderthalb Metern über dem Boden in der Türfüllung befand. Himmel! Wenn es ihm gelingen würde, diesen Ast herauszunehmen! Er verfügte ja über einen kleinen Korkzieher in seinem Taschenmesser. — Aber jetzt konnte er das Experiment nicht wagen. Durch das unvermeidliche Geräusch würde das Fräulein aufmerksam werden, das sich jetzt jedenfalls im Zimmer befand. Lauschend legte er das Ohr an die Türspalte. Da drinnen rührte sich nichts! Doch ja! Jetzt vernahm er leise Tritte, und im nächsten Augenblick hörte er die Tür nach dem Gange

232. Das sprechende Bild. Englischer Kupferstich

gehen, an der er zuerst gelauscht hatte. Fräulein Herta hatte offenbar das Zimmer verlassen. Jetzt galt es! — Eilig zog Fritz sein Taschenmesser, stellte den Korkzieher ein, setzte ihn vorsichtig an das Astloch, und — o Wonne! in kaum einer halben Minute stak der Ast an seinem Instrument, und die Öffnung war frei! Sofort fuhr er mit dem Auge daran. Wieder hätte er fast aufgejubelt! Der größte Teil des von dem schönen Gesellschaftsfräulein bewohnten Zimmers lag vor ihm. Ruhig nahm er jetzt wieder seinen Korkenzieher zur Hand und schraubte ihn aus dem Aste. Diesen aber setzte er vorsichtig wieder in das Loch, doch so lose, daß er ihn jeden Augenblick ohne Zuhilfenahme des Instrumentes mit den Fingern herausziehen konnte . . . Nach einigen Minuten hörte er Fräulein Herta zurückkommen. Vorsichtig stand er auf und zog geräuschlos den Ast heraus. Dann legte er das Auge ans Guckloch. Die Gesellschafterin hatte noch dasselbe Kleid an, das sie beim Mittagessen getragen hatte. Sie ging zum Tisch, nahm ein dort liegendes Buch und begab sich an eine Stelle des Zimmers, die Fritz von seinem Ausguck mit den Blicken nicht erreichen konnte. Sie begann offenbar zu lesen, und es hieß sich also in Geduld fassen! . . . Endlich, nach Verlauf einer guten Stunde, vernahm er im Nebenzimmer ein leises Geräusch. Wie der Blitz fuhr er mit dem Auge an das Astloch! Fräulein Herta trat eben an ihr Bett und legte ein zierliches Mieder und eine feine Gesellschaftstoilette auf die Bettdecke. Ah! Sie wird also auch das Mieder wechseln, jubilierte der Lauscher in der Stille. Nun entfernte er das Auge nicht mehr von der Öffnung. Fräulein Herta setzte sich zunächst an einen kleinen Toilettentisch und ordnete etwas an ihrer Frisur. Dann erhob sie sich und zog die Bluse aus. Ha! welch schlanke und doch so volle Arme zeigten sich da Fritzens entzückten Blicken! Und dieses weiße Fleisch mit einem duftigen Stich ins Rosige! Er hätte hineinbeißen mögen in diese wunderschönen Arme. Über den feingerundeten Schultern wurde das Hemd von kaum fingerbreiten hellblauen Seidenbändern gehalten, die am Hemdlatz mit zierlichen Maschen befestigt waren. — Jetzt knöpfte Fräulein Herta den Rock auf und ließ ihn fallen. Graziös trat sie aus dem gesunkenen Kleidungsstück heraus, bückte sich und hob es auf. Da sah Fritz einige Augenblicke zwei wunderbare Fleischkugeln unter dem etwas vorfallenden Spitzenbesatz des Hemdchens und zwischen beiden einen entzückenden Taleinschnitt. . . ."

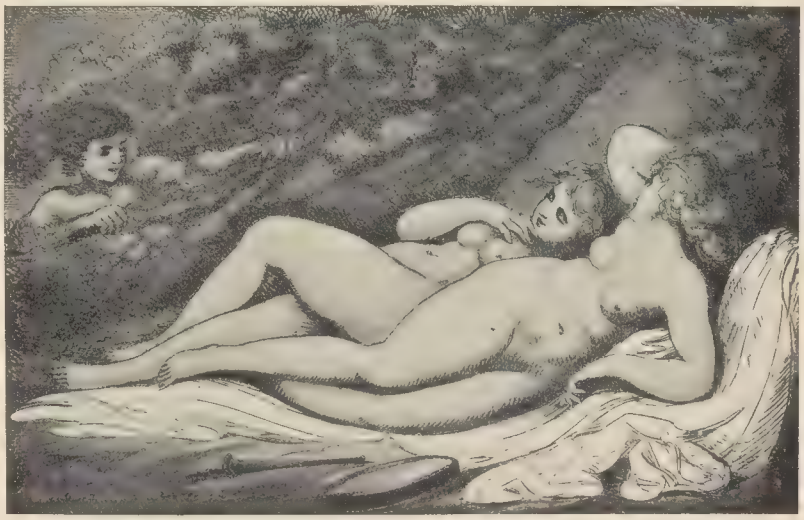
Selbstverständlich kam der Astlochgucker Fritz bei dieser Gelegenheit restlos auf seine Kosten. Denn anders geht es, wie schon gesagt, bei einem erotischen Roman nicht. Hier gibt es niemals eine psychologische Logik und ebensowenig eine unbarmherzige Tücke des Objektes. Und das ist selbstverständlich. Denn das Phantasieren auf dem Papier soll ja für den betreffenden Verfasser die restlose Erfüllung der unerledigten, das heißt, der immer unvollkommenen Wirklichkeit sein.

Der Ehemann als heimlicher Zeuge seiner Schmach, der im Leben gar keine so seltene Erscheinung ist, muß unter den Voyeurmotiven besonders herausgehoben werden. Und zwar deshalb, weil bei der Entstehung solcher Darstellungen eine wesentlich andere Triebkraft in Frage kommt. Das Mitgenießen der Untreue der Gattin durch heimliches Zuschauen oder Zuhören — sehr oft ist diese Heimlichkeit nur eine scheinbare und die Situation von beiden Seiten vorher gemeinsam arrangiert — ist stets der Ausfluß einer stark entwickelten masochistischen Veranlagung. Wenn daher ein Künstler gerade solche Szenen mit breitem Behagen ausmalt, sei es bildlich oder literarisch, so ist dies für ihn auch nur eine Form, um eigene masochistische Lustsehnsüchte abzureagieren.

In der Malerei ist das klassische Motiv für diese Wunschphantasie die Geschichte von Vulkan, der seine Gattin Venus mit Mars überrascht und die Götter des Olymps zu Zeugen des ehebrecherischen Tuns dieser Beiden macht. Dieses Motiv gehört jedoch nicht zu den allzu häufigen in der großen Kunst. Wesentlich häufiger sind schon die realistischen Auffassungen solcher Szenen, denen man zuerst und am häufigsten in der holländischen Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts begegnet, und bei deren Gestaltung der betreffende Künstler seine eigene Person dadurch zu neutralisieren sucht, d. h. es zu verlarven sucht, daß es eigene Qualen sind, die er bei der künstlerischen Gestaltung eines solchen Stoffes lustvoll durchlebt, daß er sie ins bäuerliche Leben verlegt. Irgendein tölpelhafter Bauer ist heimlicher Zeuge, wie ein kecker Gast oder ein unternehmender Nachbar eine günstige Gelegenheit benützt, um mit seiner drallen Ehehälfte irgendwie handgreiflich zu werden; wobei die letztere immer nur scheinbar über die verwegenen Angriffe beleidigt ist, die auf ihre Frauenehre unternommen werden. Die Übertragung ins Bäuerliche verfolgt neben dem Neutralisieren der eigenen Person meist auch noch den Zweck, sich bei der Darstellung des Handgreiflichen in möglichst derben Formen der Handgreiflichkeit ergehen zu können, was sich ja am besten mit den bäuerlichen Gepflogenheiten zusammenreimt. Ein gutes bildliches Beispiel hierfür ist z. B. das ausgezeichnete holländische Bild „Das Innere einer Meierei" von G. Camphuysen in der Brüsseler Städtischen Galerie. Eine andere Ausdrucksform für die gleiche Vorstellung ergab sich mit dem Aufkommen des satirisch betonten Gesellschaftsbildes, der gesellschaftlichen Karikatur. Hier ist es die scheinbar moralisierende Tendenz, die eine ziemlich weitgehende Deutlichkeit ermöglicht. Die englische Karikatur des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts ist besonders reich an entsprechenden Beispielen. Es gibt solche Darstellungen von Rowlandson, Isaac Cruikshank und verschiedenen anonymen Karikaturisten. Ein amüsantes Beispiel ist der farbige Kupfer „Das sprechende Bild" (Bild 232). Hier ist der Gatte in der Form seines Porträts, das vor Entsetzen lebendig wird, Zeuge der Schmach, die ein galanter Offizier seiner Hausehre antut.

In der Literatur gibt es eine ganze Reihe von in dieser Richtung sehr interessanten Zeugnissen. Aus den „Erotischen Briefen" von Ost zitiere ich die folgende Szene:

„Im Anfang konnte ich die Worte, die zum Teil geflüstert wurden, nicht verstehen. Bald hatte sich aber mein Ohr, das mit gespanntester Aufmerksamkeit horchte, eingestellt, ich konnte sehr viel von dem, was der Graf und meine Frau zusammen sprachen, verstehen, anderes aus Geräuschen und unartikulierten Worten mir rekonstruieren. Der Graf befand sich nach allem,



233. Im Schlafe belauscht. Farbiger Kupferstich von Th. Rowlandson. 1790

234. „Ah! . . . es ist gerade so als ob man dabei wäre; die Große zieht ihr Korsett aus und die Kleine sucht einen Floh." Lithographie von Honoré Daumier. 1841

was ich hörte, im Zustande der höchsten Ekstase. Er sprach französisch mit Gertrud. Ich hörte folgendes, und Schauder des Entsetzens krochen über meine Seele, hätte ich doch nie geahnt, daß mein reines Weib sich so vollkommen diesem Wüstling hingeben würde: ‚Oh, comme tu es si belle, comme ta peau si fraiche et si pure me caresse, me flatte, me donne gracieusement tous les délires de la volupté. Tu es le ciel, la personnification de la déesse de l'amour.'. . . Gertrud spricht, es ist kein Sprechen, es sind verwehende Laute der Lust, abgerissene Aeolsharfentöne, zärtlich gestammelte Begleitakkorde zum Spiele der Lust, das sie mit diesem Menschen vollführt, den ich hasse, den ich töten werde."

Wenn diese Szene auch mit der Tötung des ehebrecherischen Paares endet, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß der Verfasser diese Vorgänge aus einer masochistischen Wunschphantasie heraus konstruiert hat. Das ergibt sich auch daraus, daß er wiederholt auf denselben Gedanken zurückgekommen ist, um mit teilweise vertauschten Rollen in den gleichen Phantasien zu schwelgen. An anderer Stelle liest man folgende masochistische Liebesphilosophie in Briefform:

„Liebe gnädige Frau! Sie würden keinen Selbstmord begehen, wenn Sie Ihren Mann bei einem Ehebruch überraschten? Sie würden sogar einen ungeheuren Reiz empfinden, wenn Sie unvermutet Zuschauerin eines solch diskreten Schauspieles sein könnten. Bravo, gnädige Frau. Wie herrlich, daß unsere Ansichten sich auch in diesen Breitegraden des Denkens in Übereinstimmung befinden."

Die gleiche seelische Einstellung belegt das kleine Selbstgespräch „Madame Gilles Tugend, Sittengemälde in einem Akt von M. Gilles. Aus dem Französischen übersetzt von Bruno Hammer", Wien 1909. Auf Grund einer anonymen Warnung kehrt Herr Gilles zu ungewohnter Stunde nach Hause zurück, um seine Frau zu ertappen. Er ist auch Zeuge sehr intimer Zärtlichkeiten zwischen seiner Gattin und deren Vetter, einem Dragoneroffizier. Aber da es nicht zum letzten kommt, schreitet er nicht ein, er will den Skandal vermeiden, der zu einer Scheidung führen und ihn zur Rechnungsablegung über das Vermögen seiner Frau zwingen würde, was ihm sehr peinlich wäre. Das ganze Opus besteht in der Hauptsache aus den Selbstgesprächen, die Herr Gilles mit sich hält, während er heimlicher Zeuge des sehr weitgehenden Flirts seiner Gattin ist. Ich zitiere die folgenden Stellen:

„(Herr Gilles wickelt sich in die Falten einer Portiere neben dem Schlüsselloch und schaut und horcht. Er spricht vor sich hin:) Ah — ah — Teufel — jetzt habe ichs aber deutlich gesehen — er hat sie aufs Ohr geküßt — na, schließlich — ein Kuß unter Verwandten hat immer noch nichts zu bedeuten; aber was will er denn eigentlich von ihr — ich höre sie ‚nein' sagen — — oh — ich wußte es wohl! sie ist wirklich keusch und tugendhaft. — Hört doch bloß den kleinen Schäker! — (Man hört Herrn de Chanteclair:) ‚Liebchen, laß mich Dich ohne Rückhalt lieben! Ich brenne vor Verlangen zu Dir; ich will mich an Deinem Atem berauschen, will Dich bis in die geheimsten Fasern Deines Wesens besitzen —' (man hört die Stimme von Mme. Gilles, die dem Kusin antwortet:) Nicht doch — Du kennst meine Grundsätze — alles kannst Du kriegen, mein lieber Freund, bloß nicht — das, was Du willst — ist das denn nichts, was ich Dir sonst noch gebe —? (Man hört Herrn de Chanteclair:) Oh — es ist das Paradies! — Aber — das Übrige — wäre doch zu wonnig — .... (Man hört Mme. Gilles:) Mein Liebling — nein, bestehe nicht darauf! ich bitte Dich, verlieren wir nicht unsere Zeit — (weiter nach einer ähnlichen Diskussion:) Nein, ich kann nicht, ich will Gilles nicht hintergehen. (Herr Gilles zu sich:) Ja, was nennt sie denn eigentlich meinen Mann nicht hintergehen? Und diese Liebkosungen, die sie über sich ergehen läßt —? oh, diese Weiber! Allerdings habe ich sie niemals dermaßen angeregt — die legitime Frau — ja, die wird halt gewöhnlich bei ruhiger Diät gehalten — und dann — natürlich ist dann die Versuchung groß, von einem neuen, etwas gewürzteren Gerichte zu kosten, usw. usw." Die Szene ist unterdessen sehr intim handgreiflich geworden und wird von Szene zu Szene immer intimer.

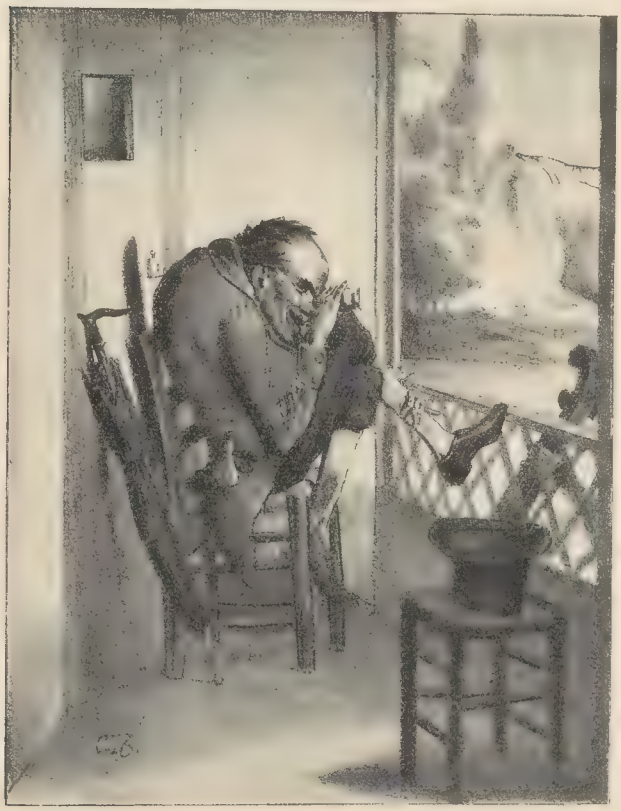
Der satirische Charakter dieses Selbstgesprächs kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es der Verfasser selbst ist, der aus Herrn Gilles spricht und also echt masochistisch empfindet, indem er sich mit Wonne in solche Vorstellungen hineinphantasiert hat. —

Die Voyeuse. Zu der Gestaltung der Voyeuse wird der Maler oder Schriftsteller ebenfalls durch völlig andere Triebkräfte angestachelt als bei der Formung des Stoffes vom männlichen Voyeur. Das tritt im Bildlichen in den meisten Fällen auch schon äußerlich in Erscheinung. Während beim männlichen Voyeur das Gesehene, das heimlich Belauschte die Hauptsache der betreffenden Darstellung ist, bildet bei der Voyeuse stets diese selbst die Schauende, die heimlich Lauschende, die Hauptpointe des Bildes. Sehr oft ist überhaupt nur sie dargestellt; jedenfalls ist dies unendlich häufiger der Fall als dort, wo es sich um den Voyeur handelt. Infolge dieses prinzipiellen Unterschiedes sind naturgemäß auch die Voyeusegestaltungen, wie ich im ersten Teil dieses Buches ausführlich dargelegt habe (siehe dort S. 320), in einer anderen Richtung aufhellend. Es handelt sich hierbei um das im Grunde gleiche Problem, das im fünften Kapitel zur Diskussion stand. Das heißt, um eine andere Variation des sinnlich erregten Weibes, nach dem sich der Mann immer in besonderem Maße sehnt. Die Logik dieses Zusammenhanges ist sehr einfach. Ein Weib, das nach der Erotik der anderen neugierig ist, ersehnt die Erotik auch für sich selbst, ist also ebenfalls liebesbereit. Natürlich folgen aus diesen Zusammenhängen auch die verschiedenen anderen Konsequenzen, die wir ebenfalls schon aus dem Kapitel über das Crescendo in der Liebe kennen. Das Motiv der Voyeuse gehört also außerdem in die Reihe jener, die es ermöglichen, das Weib zu degradieren. Denn die dem Mann von der öffentlichen Moral zugebilligte erotische Neugier wird dem Weib bestritten, als seiner Natur, die die Zurückhaltung im Erotischen erfordere, zuwiderlaufend.

Für die erotische Neugier des Weibes gibt es kein entsprechendes klassisches Motiv — sofern man nicht das

235. Hoffentlich sieht man mich!
Radierung von Félicien Rops

Eva-Motiv auch in diesen Kreis zieht —, durch das solches Tun, wenn nicht direkt, so doch indirekt verherrlicht würde. Dagegen gibt es eine Reihe Symbolisierungen. Obenan steht hier das Weib, das mit besonderer Neugier den Liebestaten zuschaut, die vor allem auf dem Geflügelhof vor sich gehen. In dieser Richtung verweise ich auf den Farbstich von Huet, der wegen seiner weiteren Zusammenhänge bereits in dem Kapitel „Der Orgasmus" erwähnt und wiedergegeben ist (Bild 139). Nicht selten ist das Motiv vom Bild von Saïs in umgekehrter Form. Der Schleier wird in diesem Fall vom Weibe heimlich gelüftet, das Geheimnis, das sich ihm dabei enthüllt, ist stets eine Priapstatue. Mit anderen Worten heißt das: das Weib ist immer auf die konkrete Männlichkeit neugierig; dieses „Geheimnis" möchte es immer von neuem heimlich entschleiert sehen. Am allerhäufigsten sind jedoch die rein naturalistischen Abwandlungen des erotisch neugierigen Weibes. Als das ungeheuerlichste Beispiel, das mir in dieser Richtung begegnet ist, möchte ich ein großes Pastell aus dem achtzehnten Jahrhundert bezeichnen. Die Szene spielt sich in einem Stall ab. Zwei vermutlich betrunkene Knechte liegen schlafend und in obszöner Weise entblößt auf den dort aufgeschichteten Strohbündeln. Diese Gelegenheit wird von einem ganzen Dutzend junger robuster Mägde benutzt, um ihrer erotischen Neugier in ungezügelter Weise zu frönen. Es ist eine wahre Orgie weiblicher erotischer Neugier. Die Hauptformen, in denen die Voyeuse dargestellt wird, sind jedoch zu allen Zeiten die Eifersüchtige, die den Gatten bei seinen außerehelichen Scherzen oder die Freundin bei den ihr mißgönnten Liebeserfolgen heimlich kontrolliert. Dazu kommt noch die Kammerzofe, die entweder am Schlüsselloch oder hinter der halboffenen Tür das intime Leben ihrer Herrschaft belauscht. Da ich das Nötige, das über diese Stoffe zu sagen ist, bereits ausführlich im ersten Teil dieses Buches dargelegt habe, so begnüge ich mich hinsichtlich des Bildlichen mit der Unterstreichung des Umstandes, daß auch bei der Voyeuse neuerdings immer mehr das halbreife junge Mädchen an Stelle des reifen Weibes tritt, das im neunzehnten Jahrhundert die Rolle der Voyeuse übte. Damit wiederholt sich der gleiche Vorgang, den wir im Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts in den letzten zehn Jahren vor der großen Revolution beobachten können. Auch damals wurde das Kind das begehrteste Lustobjekt im Leben, also auch im Reich der künstlerischen Phantasie. Es sind dies typische Senilitätserscheinungen, die für das allgemein Kulturelle genau so gelten wie für das Individuelle. Die beiden historischen Epochen sind sich im Grundwesen ähnlich, also begegnet man auch den gleichen Ausstrahlungen. Als Beleg zitiere ich eine anscheinend kurz vor dem Weltkrieg erschienene radierte Serie „Lillys Ferienkurse". Lilly ist zwischen 12 und 13 Jahre alt. Auf zehn verschiedenen Blättern wird gezeigt, wie und wo sie auf dem Landgut ihres Onkels überall herumkriecht, um jede Form der praktischen Liebe durch eigene Anschauung kennen zu lernen. Am Schluß der Ferien weiß Lilly alles und jedes und ist restlos aufgeklärt. . . .



236. Mr. Mayeux in der Oper. Lithographie von E. J. Traviès. 1832

Die Rolle der Voyeuse ist im Bildlichen nicht übermäßig groß. Um so größer ist sie in der Literatur. Freilich gilt dies nur hinsichtlich der erotischen Literatur. Wenn es kaum einen erotischen Roman gibt, in dem der Mann als Voyeur nicht vorkommt,

so gibt es nur sehr wenige, in denen das Weib als Voyeuse fehlt. Außerdem gibt es verschiedene erotische Romane, bei denen die Voyeuse genau so das Zentralmotiv ist, wie in den weiter oben genannten Romanen der männliche Voyeur. Einige solche Romane habe ich bereits im ersten Teil dieses Buches genannt („Die philosophische Therese", „Fanny Hill", usw.); ich ergänze die dort genannten hier noch durch die drei folgenden, die nach dieser Richtung ebenso charakteristisch sind. Als erstes Dokument nenne ich „Die Gespräche des göttlichen Aretin". Als nächstes, und zwar als ein Dokument des achtzehnten Jahrhunderts, „Die Erziehung Lauras" von Mirabeau. Als ein Dokument unserer Zeit hebe ich aus vielem Ähnlichen heraus: „Die Stunde der Emma Unterwieser. Sechs Akte in einer Nacht nebst einem Vorspiel" von Prin Reginald Halvy (Wien o. J.). Hinsichtlich der Aretinschen Gespräche ist zu konstatieren, daß z. B. das erste rund hundert Seiten umfassende Gespräch, das davon handelt, „wie Nanna in Rom unter einem Feigenbaum der Antonia von dem Leben der Nonnen erzählte", sich ausschließlich um Dinge dreht, die Nanna als heimliche Zuschauerin belauscht hat. Als Beispiel für das Wie zitiere ich die folgende Stelle:

237. Der Forscher. Erotische Phantasie von Michel Fingesten

„Nanna: Und so ließ ich mich von ihm führen, wie der Blinde vom Hündchen. Na, schön und gut! Er führte mich also in ein Kämmerchen, das gerade in der Mitte aller Zellen gelegen war. Diese Zellen aber waren nur durch dünne Ziegelwände getrennt und die Fugen waren so schlecht verstrichen, daß überall große Ritzen waren; und man brauchte nur das Auge an eine dieser Spalten zu legen, um sofort zu sehen, was in allen Nebenkammern vorging."

Aber auf dieses eine Kapitel beschränken sich die Voyeurszenen in den Gesprächen des Aretin absolut nicht. Immer wieder stößt man in den beiden dicken Bänden auf erotische Szenen, die von Frauen heimlich belauscht werden. Natürlich ist stets auf das allerbreiteste und ausschweifendste erzählt, was die betreffenden Lauscherinnen auf ihren Posten alles zu sehen bekommen haben. Hier muß man sich auch dessen erinnern, was ich weiter oben (S. 116) hinsichtlich der Methode gesagt habe, erotische Erzählungen und Schilderungen Frauen in den Mund zu legen. Bei der „Erziehung Lauras" von Mirabeau handelt es sich gemäß dem Charakter des Buches selbstverständlich einzig und allein um deren sexuelle „Erziehung" und um deren Einführung in die raffinierteste erotische Praxis. Diese Erziehung Lauras, die, wie wir wissen, die Stieftochter Mirabeaus ist, vollzieht sich in der Weise, daß Laura die heimliche Zeugin der väterlichen Zärtlichkeiten mit ihrer, Lauras, Kammerzofe ist. Später avanciert sie zur offen geduldeten und absichtlich herangezogenen Zuschauerin, bis sie schließlich selbst, und zwar ebenfalls von ihrem Stiefvater, in die Praxis der Liebe eingeführt wird. Die Rolle Lauras als bloße Voyeuse hatte sich über Jahre erstreckt. „Die Stunde der Emma Unterwieser" behandelt wieder ausschließlich das junge Mädchen als Voyeuse. Emma Unterwieser ist ein junges, unerfahrenes Ding vom Land, eine Waise. Sie wird nach der Stadt als Zimmermädchen verdingt und glaubt eine Stelle in einem guten bürgerlichen Haus gefunden zu haben, ist aber, ohne es zu wissen, in ein vornehmes Absteigequartier der Lebewelt verkuppelt worden. Sofort nach ihrer Ankunft wird das junge Mädchen von der Herrin des Hauses — natürlich mit Absicht — in einer Weise untergebracht, daß es schon in der ersten Nacht ungewollter Zeuge all der erotischen Schmutzereien wird, die in einem solchen Haus an der Nacht-

238. Koketterie. Federzeichnung von Max Frölich

ordnung sind. Auf diese Weise wird Emma Unterwieser erotisch „aufgeklärt". Und natürlich mit den von der Kuppelmutter gewünschten Konsequenzen. Denn noch in derselben Nacht schlägt auch ihre Stunde. Aus dem Vorspiel dieser erotischen Erzählung gebe ich die folgende kurze Stelle, die sozusagen den ersten Auftakt in den Voyeuse-Erlebnissen der Emma Unterwieser darstellt:

„Einmal, entsann sie sich langsam, hatte es schon schamhaft in ihr gebrannt, an einem heißen Julimittag in der dunstigen Luft eines Heubodens, da sie die erhitzten Glieder in das kühle Heu gebettet. Als dann mit schwerfälligen Schritten der Jungknecht die Treppe sich herauftastete, sein frecher, lustiger Blick begehrlich über der Luke emporgetaucht war und er sich dann, sich unbewacht glaubend, in Hemdsärmeln, mit offener Brust, auf der glänzende Schweißtropfen standen, die strammen Arme dehnend, auf das Heu warf. Aus seiner prallen Lederhose war ein eigentümlicher, herber Dunst gestiegen. Emma, seinen Blicken durch das Heu verborgen, hatte, leise keuchend vor Angst und Erregung, auf diese schweratmende Brust geschaut. Das Hemd war durch das heftige, stoßweise Auf- und Niedergehen der Brust weit zur Seite geschoben, daß der braune Oberkörper bis zum Bauchnabel frei lag."

In der Kabarettliteratur der letzten fünfundzwanzig Jahre spielt neben dem Voyeur auch die Voyeuse nicht selten eine Rolle. Ich zitiere hier als Beispiel die folgenden Verse von Paul Nikolaus, die ich dessen Kabarettvorträgen „Bürgerliches Zimmer" entnommen habe:

„An eines Waldessaumes Grün,
Da stellten sich zwei Knaben hin;
Fern jeder Abendpoesie,
Verrichten hier sie ihr Pipi.

Um eine Ecke, plötzlich, naht
Ein ganzes Mädchenpensionat.
Zu spät die Lehrerin bemerkt
Das, was nicht die Moral bestärkt.

Erst im Profil und dann en face
Sieht man die Knaben in dem Gras.
Den Mädchen treibt's zu Kopf das Blut:
Erst schauen sie weg, doch dann voll Mut

Betrachten sie mit viel Bedacht
In Miniatur den Traum der Nacht. —
Die Knaben, brav und heiter,
Pipin voll Unschuld weiter."

Venus auf d

Französischer Kupferstich von Le Vasseur nach ei

len Wassern

inem Gemälde von François Boucher. Um 1765

Albert Langen, München

239. Venus. Gemälde von Domenico Viani. Staatsgalerie Dresden

## Zwölftes Kapitel

# Das Gesehen=werden=wollen

Dem Sehen=wollen, dem Voyeur männlichen und weiblichen Geschlechts steht folgerichtig als natürliches Widerspiel das Gesehen=werden=wollen, der Exhibitionist männlichen und weiblichen Geschlechts gegenüber, der seine eigene Person oder eine geliebte Person ostentativ vor fremden Augen entblößt, um auf diese Weise die besondere Aufmerksamkeit auf das derart Gezeigte zu lenken, und damit fremde erotische Neugier zu wecken. Denn darin besteht das Wesen des Exhibitionismus (vgl. Erster Teil S. 62 u. f., S. 323 u. f.). Das Sehen=wollen und das Gesehen=werden=wollen sind die beiden sich ergänzenden Seiten derselben menschlichen Grundveranlagung. Auch im Objekt herrscht

240. Männliche Schaustellung. Antike Tonplastik

durchwegs Einheitlichkeit. Das, worauf sich die Neugier in der Hauptsache konzentriert, ist auch das, was man vornehmlich, sei es offen oder heimlich, zu zeigen wünscht, oder von dem man in erster Linie wünscht, daß es von anderen Augen auch gesehen werde. Und dieses einzige, freilich sehr vielgestaltige Objekt, ist, wie gesagt, das Erotische als physische Form oder als physische Handlung. Nur in einem Punkt herrscht anscheinend ein Unterschied: in der Verteilung der Rollen. Während beim Sehen-wollen der Mann am häufigsten das Subjekt ist, also der besonders Neugierige, ist beim Gesehen-werden-wollen das Weib besonders zeigelustig. Aber dieser Unterschied ist nicht entfernt so groß, wie es auf den ersten Blick scheint. Es ist im Grunde sogar nur ein vermeintlicher Unterschied. Gewiß ist es in der natürlichen Rollenverteilung der Geschlechter, die dem Mann im Geschlechtlichen die Aktivität, dem Weibe dagegen die Passivität zuweist, begründet, daß der Mann häufiger der Sehen-wollende ist. Aber auch er will so viel wie irgend möglich gesehen werden, d. h. die Neugier erwecken. Deshalb ist er letzten Endes im gleichen großen Umfang Exhibitionist wie Voyeur. Daß dem tatsächlich so ist, kommt sofort klar zutage, wenn wir das Geheimnis der einzelnen Formen entschleiern, durch die sich der Mann, d. h. seine Sexualität, denn um diese dreht es sich ja in erster Linie, mit Vorliebe zur Schau stellt. Was er demonstrieren will, und was ihn seine physiologische Rolle, die er als Vertreter des zeugenden Prinzips in der menschlichen Gesellschaft spielt, zu demonstrieren zwingt, ist seine Mannheit, sind seine sexuellen Eigenschaften, oder richtiger seine besonderen Vorzüge in dieser Richtung. Er ist zu dieser Demonstration gezwungen, weil diese kein bloßes Spiel ist, sondern eine der Hauptformen des großen Konkurrenzkampfes der Geschlechter untereinander und gegeneinander, aus dem jeder einzelne als Sieger hervorzugehen trachtet. Die hier in erster Linie in Frage kommenden spezifischen physiologischen Eigenschaften lassen sich aber konkret und direkt nicht zur Schau stellen. Nur indirekt ist dies möglich. Darum geschieht es auch auf diese Weise. Und weil letzten Endes etwas ganz anderes als das direkt Gezeigte bewiesen werden soll, geschieht es in um so provokatorischeren Formen. Der Mann protzt also offiziell mit seinen Muskeln, mit seiner physischen Stärke, mit der Elastizität seines Körpers, mit seiner sportlichen Leistungsfähigkeit; er bevorzugt eine Bekleidung, die den Charakter der Aktivität besonders deutlich zum Ausdruck bringt —

241. Weibliche Schaustellung. Antike Tonplastik

242. Erotische Darstellung auf einem silbergetriebenen Schild aus dem 15. Jahrhundert. Original im Armee-Museum, Paris

ich begnüge mich mit dem Hinweis auf die Liebe zu jeder Art Uniform —, er vertritt entsprechende Anschauungen usw. Das ist die eine Form, die primitivste und darum die alltägliche, in der die Mannheit im übertragenen Sinn demonstriert wird. Nicht weniger alltäglich ist jedoch die andere: das Protzen mit dem Erfolg. Hier steht obenan die Demonstrierung des Erfolges, auf den man am allermeisten stolz ist. Das aber ist das Weib, in das man verliebt ist, und über das man irgendwie als Triumphator zu gebieten hat. Also stellt man dieses zur Schau, dieses exhibitioniert man, zwingt es zur Exhibition seiner physischen Persönlichkeit in hunderterlei verschiedenen Weisen. Ein solches Tun kann unter den geschilderten Voraussetzungen natürlich nichts anderes heißen als: man exhibitioniert im Weibe in erster Linie sich selbst. Angesichts der Unerschöpflichkeit aller dieser Formen und Methoden ist erwiesen, was ich oben sagte: daß der Mann ebensosehr Exhibitionist wie Voyeur ist.

29*

243. Bildnis einer jungen Frau. Gemälde von Francesco Melzi. Eremitage, Leningrad

Diese Formen und Methoden des Exhibitionismus spiegelt uns auch die Kunst. Wenn hier aber das sich exhibitionierende Weib sowohl hinsichtlich des Umfanges als auch hinsichtlich der Extravaganz seiner Exhibitionsformen in so außerordentlichem Maße den Mann überragt, so kommt neben der Tatsache, daß schon die Natur bei dem Weib die direkte Zeigelust mehr in den Vordergrund drängt als bei dem Mann (vgl. erster Teil, S. 73), noch ein weiterer Umstand hinzu, der aber ebenfalls in der spezifischen Wunschphantasie des Mannes begründet ist. Diesen zweiten Umstand kennen wir bereits. Er besteht darin, daß das Weib seine physische Wesenheit nicht nur ihrer selbst wegen, also aus zwecklos ästhetischen Gründen, zur Schau stellt, sondern um dadurch seine besondere Liebesgeeignetheit und ebensosehr seine Liebesbereitwilligkeit zu offenbaren. Das ist aber, wie wir wissen, der Zustand des Weibes, den sich der Mann am meisten ersehnt. Also erträumt sich die männliche Wunschphantasie ständig das sich vor dem Mann exhibitionierende Weib, in immer neuen Kombinationen und Situationen. Natürlich benützt er die Übertreibung der Exhibition, wobei sie also nach den relativen Zeitbegriffen bis zur Schamlosigkeit geht, auch zu seinem zweiten uns ebenfalls bekannten Hauptziel: der Entwertung des Weibes.

Wenn ich glaube, daß diese kurzen prinzipiellen Hinweise und Rekapitulationen an dieser Stelle genügen — denn es könnte sich hier in der Hauptsache ja nur um Wiederholungen dessen handeln, was den Gegenstand der meisten vorausgegangenen Kapitel bildet —, so muß ich dagegen das Dokumentenmaterial in diesem Band um so ausgiebiger ergänzen. Und zwar nach jeder Richtung, im Bildlichen und im Literarischen. Diese Notwendigkeit ist darin begründet, daß das Exhibitionsmotiv zu jenen zählt, in denen sich die Triebkräfte, die den Mann zum Gestalten drängen, in einer solchen Üppigkeit, zugleich aber auch mit einer solchen Eindeutigkeit auswirken, daß das Gesetzmäßige, das überall waltet, auf Schritt und Tritt in seinem besonderen Wesen augenfällig wird. Das literarische Dokumentenmaterial in diesem Band ausgiebig zu er-

244. Bildnis einer französischen Hofdame als Allegorie des Friedens.
Gemälde von Jean Cousin. 1570. Museum, Aix

gänzen, habe ich um so mehr die Pflicht, weil es im ersten Teil dieses Buches aus Raumgründen nur ungenügend herangezogen werden konnte. —

Der männliche Exhibitionist. Daß die direkte Form des männlichen Exhibitionismus in der offiziellen modernen Kunst gänzlich fehlt, liegt auf der Hand und bedarf keiner weiteren Begründung. In der antiken griechischen und römischen Kunst ist sie dagegen, wie ich schon in den beiden ersten

245. Delphinweibchen.
Broncezapfen von Peter Vischer. 1520

Bänden der „Geschichte der erotischen Kunst" darlegte und durch eine Reihe bildlicher Dokumente illustrierte, nicht nur nicht selten, sondern im Gegenteil sehr häufig. Es genügt, auf die unzähligen Priapstatuen zu verweisen, von denen die Mehrzahl einen beabsichtigten exhibitionistischen Charakter hat. Ich verweise weiter auf die zahllosen symbolischen Darstellungen der männlichen Potenz, der Fruchtbarkeit usw., denen man jedoch nicht nur in Hellas und Rom, sondern auch bei zahlreichen andern Völkern der Antike begegnet. Als eine weitere bildliche Ergänzung schalte ich hier die ganz naturalistische Darstellung eines sich exhibitionierenden Mannes ein; es ist dies eine kleine Tonplastik römischen Ursprungs (Bild 240). In der neuzeitlichen Kunst begegnet man derartigen Darstellungen nur in den engen Bezirken der illegalen, direkt erotischen Kunst. Hier aber sind sie ebenfalls sehr häufig. Zahlreiche illustrierte erotische Romane zeigen im Bildlichen den vor Blicken anderer mit seiner Potenz protzenden Mann. Viele dieser Darstellungen ist man geneigt als phallische Selbstporträts des betreffenden Künstlers anzusehen. Daß dieses keine Fehldeutung ist, entspricht schon dem Hauptwesen jeder erotischen Darstellung. Weil dies Wunscherfüllung in der konkretesten Form ist, darum denkt der betreffende Maler oder Zeichner bei der Gestaltung solcher Szenen stets an sich. Es gibt keinen besseren Beweis als den erotischen Zeichner Bayros, der unter seine Photographie, die er in den Handel bringen ließ, den Wahlspruch setzte: „Mon oeuvre, c'est moi." Nun, dieses oeuvre enthält viele Dutzende mal den seine phallische Überlegenheit exhibitionierenden Mann. Wenn „man" nicht vor anderen exhibitionieren kann, so tun dies unzählige wenigstens im stillen Kämmerlein vor sich selbst. Und auch hierfür gibt es, wie ich schon im ersten Teil dieses Buches geschrieben habe, zahlreiche berühmte Beispiele. Eine humoristische Lösung dieses Exhibitionierens vor sich selbst zeigt die amüsante Federzeichnung, die im Nachlaß von Eugen Delacroix gefunden wurde, und die ich am Schluß des Buches einschalte. Auf diesem flotten Bildchen sieht man, wie dieser geniale Künstler zwar sehr umständlich, aber dafür um so neugieriger seine spezifisch männlichen Eigenschaften prüft. Ich schalte hier weiter das von mir schon wiederholt erwähnte phallische Selbstporträt Aubrey Beardsleys ein, auf dem sich uns dieser in der grotesk idealisierten Physiologie des athenischen Gesandten vorführt (Bild 286).

Die männliche Exhibitionslust erstreckt sich, wie ich ebenfalls schon hervorhob, in ebenso hohem Grade auf das erotische Handeln. Durch Tausende von Männerhirnen zuckt in den Augenblicken des Erfolges ihrer Werbungen bei einem Weibe der Gedanke: So möchtest du von anderen, oder: So möchtest du von dem oder jenem gesehen werden! Bei Aretin liest man: „Ich habe welche gekannt, die auf alle mögliche Art ihre Freundinnen schließlich so weit gebracht hatten, daß sie sich von ihnen in einem Wagen in Gegenwart des Kutschers vornehmen ließen, auf offener Straße, wo die Leute hin und hergingen; daran hatten sie ein ganz besonderes Vergnügen . . ." Bei Casanova und bei zahlreichen anderen galanten Schriftstellern finden sich ähnliche Notizen und Schilderungen. Diesem Wunschkomplex entsprechen in der erotischen Kunst aller Zeiten und Länder zahlreiche bildliche Darstellungen solcher Situationen, d. h.: die betreffenden erotischen Szenen sind so aufgefaßt, daß man sieht, wie der Handelnde sich mit Befriedigung beobachtet fühlt. Ganz besonders häufig begegnet man solchen Auffassungen dort, wo es sich um masochistische Szenen handelt. Der Masochist lechzt oft förmlich danach, daß seine Untertänigkeit gegenüber einem bestimmten Weib möglichst vielen bekannt werde; er will sich, wenn es irgend geht, öffentlich erniedrigen, er will öffentlich seinen unter Qualen erlangten Liebeslohn empfangen. Da die bildlichen masochistischen Darstellungen, so häufig sie in jedem Land sind, doch nirgends so

sehr den Gesamtcharakter der erotischen Kunst beherrschen, wie seit zwei Jahrhunderten in England, so begegnet man dort auch nicht nur den meisten, sondern auch den bezeichnendsten derartigen exhibitionistischen Darstellungen. —

Das durch den Mann exhibitionierte Weib. Ich habe im ersten Teil dieses Buches bereits eine ganze Reihe historisch feststehender Beispiele genannt, wo Fürsten und reiche Leute nicht nur ihre Mätressen, sondern auch ihre eigenen Gattinnen in einer ausgesprochen erotisch aufgefaßten Weise — in jedem Grad der Entblößung und in den verschiedensten erotischen Situationen — sich und der Welt zum Augenschmaus porträtieren ließen. Vielfach handelt es sich um derart aufgefaßte lebensgroße Statuen, die durch ihre öffentliche Aufstellung tatsächlich aller Welt zur Schau standen. Ich habe weiter eine große Anzahl Künstler genannt, die gegenüber ihren Frauen und Freundinnen genau so verfuhren. Das ist jedoch nur ein sehr kleiner Bruchteil der wirklich feststellbaren Fälle. Sowie man sich etwas eingehender mit diesem Problem beschäftigt, strömen einem aus allen Zeiten und Ländern gleichartige Beispiele in einer solchen Fülle zu, daß man sie bei der Registrierung kaum zu bewältigen vermag. Und es befinden sich darunter Kunstwerke von allerhöchstem Rang. Diese Tatsache ist von sehr großer Wichtigkeit, denn sie enthüllt uns in einer nicht zu verkennenden Weise, welch unwiderstehliche Triebkraft die erotische Zeigelust darstellt, welche Wonnen bei zahlreichen Männern die Vorstellung auslösen muß, daß auch noch unzählige andere Männer wenigstens mit den Augen Mitbesitzer und Mitgenießer der intimen Reize der eigenen Gattin und Geliebten sind.

Weil das Material, das mir infolge meiner erneuten Nachprüfung zur Verfügung steht, so groß ist, kann ich auch in diesem Band wiederum nur einen sehr kleinen Bruchteil herausheben. Ich beschränke mich daher auf die künstlerisch und historisch interessantesten Beispiele. Als erstes nenne ich gleich eines der klassischesten Zeugnisse der männlichen Exhibitionslust und der weiblichen Exhibitionsbereitschaft, das zugleich zu den ganz großen Meisterwerken des fünfzehnten Jahrhunderts zählt. Es ist das Porträt, das Karl VII. von Frankreich nach seiner durch ihre Schönheit berühmten Mätresse Agnes Sorel von Jean Fouquet machen ließ. Die oberste Schönheit der Agnes Sorel soll deren unvergleichlicher Busen gewesen sein. Also ließ der exhibitionstolle König stets Busenporträts von seiner Mätresse machen. Zuerst in der Gestalt der Muttergottes. In dieser Auffassung kennen wir Agnes Sorel bereits (E. K. I, Bild 26). Gewiß wird jedem nachdenklichen Beschauer schon bei diesem Bild auf den ersten Blick offenbar, daß

246. Porträt einer vornehmen Dame. Gemälde von Lionardo da Vinci. Dudley-Galerie, London

247. Frauenporträt. Gemälde von Tintoretto. Prado, Madrid

das religiöse Motiv in diesem Fall nur ein sehr bequemer Vorwand ist, um die Schönheit von Agnesens Busen freigebig enthüllen zu können. Aber dieser religiöse Umweg genügt einem fanatischen Exhibitionisten nicht. Karl VII. will die spezifische Busenschönheit seiner Mätresse als Selbstzweck der Entblößung plakatiert haben. Diese Aufgabe erfüllte Fouquet in dem von mir in diesem Bande vorgeführten Porträt der Agnes Sorel, das bis jetzt zu den weniger bekannten zählt (siehe Beilage). Bei diesem Bild ist auf alles verzichtet, wodurch die demonstrative Entblößung der einen Brust außer durch ihre Schönheit begründet wäre. Dadurch wird das Zeigen des Busens zu dem in die Augen springenden Hauptzweck, der mit diesem Porträt verfolgt wurde. Daß Jean Fouquet ebenfalls mit der allergrößten Begeisterung die ihm übertragene Aufgabe löste, beweist die geradezu unvergleichliche Herrlichkeit dieses Meisterwerkes. Lionardo da Vinci möchte und darf von den leiblichen Schönheiten einer Dame der florentinischen Gesellschaft nicht nur den Busen, sondern möglichst alles zeigen. Er tut dieses in dem herrlichen Porträt der „Dame mit dem Bologneserhündchen", das heute in der Dudley-Galerie in London hängt. Lionardo unterläßt nicht, alle Elemente heranzuziehen, die diese nackte Schönheit zu einem ausgesprochenen exhibitionistischen Porträtakt machen. Erstens durch die Individualisierung der Züge, zweitens durch die Verwendung von Arm- und Halsschmuck, wodurch die Dame den Eindruck des Entkleidetseins macht; drittens durch den fragenden Ausdruck im Gesicht der porträtierten Dame, die scheinbar zu jedem Beschauer sagt: für dich habe ich mich nackt ausgezogen, wie gefall' ich dir so? (Bild 246). Hans Baldung, ein dritter der Großen jener Zeit, wird bei seiner Exhibitionsbegeisterung mit Vorliebe auch noch handgreiflich. Er will erstens alles zeigen, aber mit besonderer Deutlichkeit will er obendrein auf den Busen der von ihm gezeigten Weiblichkeiten hinweisen. Also nimmt er diesen direkt demonstrierend in die Hand. Der Beleg hierfür ist der herrliche Holzschnitt „Der Sündenfall", der niemand anderen als ihn selbst in Gemeinschaft mit seiner Frau zeigt, was er durch die Individualisierung der Gesichtszüge, die sich mit denen eines Selbstporträts decken, kenntlich macht. Das, was „Adam"-Baldungs Linke dem Beschauer entgegenhält, das ist in Wahrheit der Apfel, durch den ihn diese Eva verführt hat. Und er fragt den Beschauer mit dieser demonstrativen Geste: Ist dieser Apfel, den ich dir hier zeige, nicht Grund genug, daß ich mich verführen lasse? Und Frau „Eva"-Baldung bekräftigt durch entsprechende Blicke diese Frage ihres Gatten. Auch diesem Bild eignet damit das Hauptelement, wodurch es zu einem exhibitionistischen gestempelt wird: es ist nicht auf sich selbst gestellt, sondern es spielt ausschließlich ins Publikum hinaus. Die beiden beschäftigen sich nicht mit sich selbst, sondern

Diana von Poitiers, Mätresse Franz I. von Frankreich

Französisches Gemälde aus der Schule von Fontainebleau

248. Porträt einer jungen Frau. Gemälde von Paris Bordone. Sammlung A. Darby, Manchester

sie debattieren sozusagen mit dem Beschauer. Und das eben ist krassester Exhibitionismus (siehe Beilage). Daß die Exhibition, und vor allem auf den Busen pointiert, zu den Lieblingsvorstellungen Hans Baldungs gehört, illustrieren noch verschiedene andere Bilder von ihm. Ich verweise u. a. auf den ausgezeichneten Kupferstich „Der lüsterne Alte", mit dem ich diesen Band einleite (Bild 1). Auch hier wird der Busen des jungen Weibes in der gleichen Weise einer weiteren Öffentlichkeit zur Debatte gestellt. Ein anderer ausgesprochen exhibitionistisch veranlagter Künstler jener Epoche ist der edle Mailänder Francesco Melzi, der Lieblingsschüler Lionardos. Ich verweise auf sein herrliches Porträt einer jungen Florentinerin, das in der Eremitage in Leningrad hängt, und das uns zeigt, wie pikant dieser Maler es empfunden haben muß, bei einer schönen Dame der Gesellschaft deren köstlichen Busen „ins Schaufenster zu legen" (Bild 243). Hier mag eingeschaltet sein, daß dieses Bild früher auch unter dem Namen „Flora" bekannt war, weiter, daß die so beliebten Allegorien „Flora", „Pomona", usw. besonders oft die Firma sind, unter der die Maler die mehr oder weniger enthüllte Schönheit der ihnen nahestehenden Frauen öffentlich zur Schau stellen. Daß es sich in dem Gemälde von Paris Bordone der Sammlung Darby in Manchester um ein direktes Porträt handelt, ist ganz augenfällig (Bild 248). Daß Tintoretto, dieser Großmeister der italienischen Hochrenaissance, bei seinem Schaffen von heißester Zeigelust inspiriert war, und

daß er in die vorderste Reihe der klassischen Exhibitionisten gehört, beweisen eine ganze Reihe Damenporträts von seiner Hand. Ich gebe hier eines der bezeichnendsten, das heute im Prado in Madrid hängt (Bild 247). Daß Tintoretto bei seinem exhibitionistischen Schaffen im vollsten Einverständnis mit seinem Modell war, sei es nun seine Frau oder eine Dame der römischen Gesellschaft, bringt er dadurch zum Ausdruck, daß er dieses in derselben Weise handelnd darstellt. Die betreffende Dame tut alles, um ihre Busenpracht der Öffentlichkeit aufs vollkommenste zur Schau zu stellen. Von den großen Meistern des Hofes Franz' I. von Frankreich sind eine ganze Reihe, Jean Cousin, Flandrin, Primatice und verschiedene der großen Namenlosen der Schule von Fontainebleau, ebenfalls fanatische Exhibitionisten, und sie sind vielfach noch erheblich kühner als ihre italienischen Zeitgenossen. Ihre Auftraggeber sind aber auch gerade in diesem Punkt am anspruchvollsten und ihre Modelle in gleichem Grade entgegenkommend. Alle, Auftraggeber, Maler und Modell, sind sich vollkommen einig darin, daß man sich beim Zurschaustellen einer schönen Frau nicht nur mit der Pikanterie des Busens begnügen soll, wenn die übrigen Reize ebenso sehens- und bewundernswert sind. Also zeigen wir lieber das Ensemble. Und mit Begeisterung arbeiten die sämtlichen Beteiligten an diesem grandiosen Programm des Exhibitionismus. Man macht hier stets den allerletzten Schritt, indem die Porträtähnlichkeit der nackt zur Schau gestellten Frauen sozusagen bis zur Photographieähnlichkeit gesteigert ist. Solches kann man sich ungeniert leisten, denn man ist in der unumschränkten Macht und braucht sich nach keinem andern Gesetz zu richten, als nach dem der eigenen höchsten Lust. Diese aber gipfelt nun einmal für die Damen jener Gesellschaft darin, sich öffentlich nackt auszuziehen, damit alle Mitschwelger bei diesem Gastmahl der Sinne sein können. Dieses Programm erfüllten die obengenannten Künstler nicht nur aufs peinlichste, sondern ebensosehr aufs strahlendste. Jean Cousin malt die verschiedenen Hofdamen Franz' I., d. h. des Hofes von Fontainebleau, in völliger Nacktheit für die Wände der Prachtsäle des Schlosses von Fontainebleau. Und nur zu dem Zweck, damit etwas Handlung in die Szene kommt, erhält die eine eine Taube auf die Hand und wird die Allegorie des Friedens genannt (Bild 244), die andere eine Blumengirlande um die Hüften und wird Flora getauft. Hier und da verzichtete man aber auch auf diese Dekoration und fand es noch pikanter, sich einfach mit dem Spiegel in der Hand bei der Toilette malen zu lassen. Die gute Wirkung einer Halskette auf dem nackten Hals läßt sich anscheinend am besten feststellen, wenn man sich vorher sämtlicher Kleidungsstücke entledigt hat (siehe Beilagen). Wenn die genauen Namen der einzelnen herzoglichen Damen, die derart zur Augenweide des Hofes porträtiert wurden, heute vergessen sind, so ist er nicht vergessen bei der Hauptperson, um die sich das gesamte höfische Leben damals in Frankreich gruppierte, und die deshalb den Mittelpunkt aller galanten Feste bildete, die sich auf dem Parkett dieses Schlosses abspielten. Diese Hauptperson ist die weltberühmte Diana von Poitiers. Auch bei ihrer Porträtierung hält man das

249. Maria mit dem Kinde und dem heiligen Bernhard.
Altarbild. Niederrheinischer Meister um 1510

250. Porträt der Diana von Poitiers; Geliebte Franz I. Deckengemälde im Schloß Fontainebleau

251. Frauenbildnis. Gemälde von A. Bloemaert. Um 1610. Museum, Grenoble

Kostüm der Nacktheit für das einzig würdige, um in dutzendfacher Wiederholung von den Decken und Wänden der Festsäle herabzuleuchten. Selbstverständlich waren es stets die allergrößten Künstler, denen in diesem Fall die Aufgabe zufiel. Ich habe auf diese letztere Tatsache und auf einige dieser Bilder der Diana von Poitiers bereits im ersten Teil dieses Buches hingewiesen und ich habe dort auch ein bildliches Beispiel vorgeführt. Ich ergänze diese Vorführungen in diesem Bande um das bezeichnendste Deckengemälde dieser Art, das sich im Schloß von Fontainebleau befindet. Es zeigt Diana von Poitiers in Gesellschaft mit ihren Jagdhunden nackt im Röhricht an einer symbolisierten Quelle lagernd (Bild 250). Ich zeige hier weiter das von den einen dem Primatice, von den anderen Flandrin zugeschriebene Nackporträt der Diana von Poitiers, das diese als Diana auf der Jagd mit ihrem Windspiel zeigt (siehe Beilagen). Über die verwirrende Schönheit dieses Bildes kann nichts Neues mehr gesagt werden; denn daß es zu den herrlichsten Schöpfungen der höfischen französischen Kunst gehört, ist eine längst und allgemein anerkannte Tatsache. Dagegen kann nicht stark genug die andere Tatsache unterstrichen werden, daß dieses Gemälde ein ebenso wichtiges Zeugnis für die ungeheure Rolle der erotischen Zeigelust im Rahmen der menschlichen Triebwelt ist. Dieses Bild ist in hohem Grade sinnlich. Was aber das Entscheidende ist: die schöne Kebsin Franz' I. trägt ihre sinnliche Nacktheit derart unbefangen zur Schau, als ob es die selbstverständlichste Sache von der Welt wäre, sich auch in einer solch negativen Bekleidung inmitten angezogener Menschen zu bewegen. Eine solche Unbefangenheit könnte unter gewissen Umständen akzeptabel sein, sofern sie sich mit einer irgendwie großen Lebensanschauung gepaart fände. Die spezifische Größe der Lebensanschauung der Kreise, die hier in Frage kommen, gipfelte aber einzig in dem Satz: C'est notre plaisir. Die Unbefangenheit des Ausdrucks resultiert also aus dem Umstand, daß die Repräsentanten dieser Moral für sich selbst nicht den geringsten Zweifel an der Selbstverständlichkeit des Prinzips hatten, ihr Tun nur nach diesem Maßstab zu richten, und daß die bürgerlichen Massen bis dahin noch nicht ernstlich den Versuch unternommen hatten, ihnen eine etwas andere Dialektik einzupauken. Solange es dazu noch nicht gekommen war, haben auch alle anderen Machthaber Frankreichs in Sachen der Liebe ähnlichen Formen gehuldigt. Heinrich IV. hat sich malen lassen, wie er anbetend zu den Füßen seiner Mätresse, der nur notdürftig

252. Porträt einer Mandolinenspielerin. Gemälde von Cesar van Everdingen. Museum, Rouen

mit einem Hemd bekleideten schönen Gabriele, liegt. Heinrich IV. bringt dadurch zugleich zum Ausdruck, daß er Masochist ist (siehe Beilage). Ludwig XIV. hat sich ähnliche „Scherze" mit seiner Mätresse, der Frau von Montespan, erlaubt. Der Regent von Frankreich verfuhr ebenso. Und nach diesem Ludwig XV. mit fast allen seinen vielen Mätressen, vor allem mit der Pompadour und der Gräfin Dubarry. Alle diese Gunstdamen durften und mußten sich im Bild noch häufiger nackt als in Kleidern zeigen. Zum Schmuck der intimen Appartements leistete man sich hin und wieder sogar die allerverwegensten Scherze. So ließ z. B. Ludwig XV. — wahrscheinlich von Boucher — ein Bild malen, wie er, der König, die Pompadour das Kunststück vollbringen läßt, in hockender lasziver Stellung mit hoch emporgerafften Röcken durch einen von ihm vorgehaltenen Ring — der Natur ihren Tribut zu zahlen. Diese obszöne Darstellung knüpft sich an ein angebliches Versprechen Ludwigs XV., wonach der Pompadour ein ganz bestimmtes Schloß als Geschenk zufallen solle, falls ihr dieses Kunststück gelänge. Es soll ihr, wie die Fama behauptet, tatsächlich gelungen sein. Eine Kopie dieses Gemäldes befand sich bis vor zwanzig Jahren im Besitz eines französischen Sammlers, von dem sie mir durch Vermittlung eines Kunsthändlers zur Kenntnisnahme vorgelegt wurde. Das Original dieses Gemäldes kam während der großen fran-

zösischen Revolution in deutschen fürstlichen Besitz. Als ich seine Spur in Deutschland aufgefunden hatte, wurde mir jedoch die Nachprüfung hinsichtlich der künstlerischen Urheberschaft verweigert. Auf andere exhibitionistische Bilder, die Ludwig XV. von der Pompadour und anderen seiner Mätressen durch Boucher malen ließ, habe ich bereits in meiner Sittengeschichte hingewiesen und dort auch einige gezeigt. Boucher war aber nicht der einzige, der solche Aufträge erhielt und ausführte. Ich nenne hier als zweiten nur den eleganten Jean Nattier, der ebenfalls für Ludwig XV. solche Dinge zu malen bekam, und ich verweise auf die bekannten Porträts der Herzogin Henriette de France, die alle sehr galant aufgefaßt sind und bei denen vor allem neben dem Busen das schöne Bein der Herzogin bis einige Handbreit über das Knie der Welt präsentiert wird.

Wie der Absolutismus damals international war, so waren es ganz naturgemäß auch seine Moralien. Gleiche historische Vorraussetzungen führen immer zu den gleichen kulturellen Erscheinungen. Es wäre darum geradezu ein Wunder, wenn es derartige exhibitionistische Gemälde der Hofdamen Karls II. von England nicht gäbe. Es gibt deren sogar sehr viele, und darunter solche, die an Kühnheit denen der Schule von Fontainebleau nicht viel nachgeben. In England war es vornehmlich Peter Lely, der als Hofmaler des ausschweifenden Karl II. solche Aufträge zu erfüllen hatte. Von seiner Hand stammen z. B. die sogenannten „Elf Schönheiten" dieses Hofes. Die betreffenden Herzoginnen — von Portsmouth und wie sie sonst noch heißen — sind sämtlich in der Art gemalt, wie Jean Fouquet die Agnes Sorel in der von mir beigefügten Beilage darstellte; nur daß sich die Offenherzigkeit der betreffenden Damen bis hinab auf den Gürtel erstreckte. In englischem Privatbesitz befinden sich eine Reihe exhibitionistischer Gemälde, die männliche und weibliche Mitglieder der verschiedenen englischen Höfe, angefangen von dem Karls I. bis herauf zum Hof Georg IV., porträtgetreu in den verschiedensten erotischen Situationen darstellen. Die Szenen umfassen alle Arten und Grade der erotischen Ausschweifung und knüpfen sich vielfach an ganz bestimmte Vorkommnisse aus der Chronique scandaleuse jener Zeiten.

253. Die Hauptsache. Anonymes holländisches Gemälde

Selbstverständlich fehlt auch Deutschland in diesem Reigen nicht. Auch hier ist die exhibitionistische Darstellung schöner, reicher oder aristokratischer Damen auf Wunsch ihrer Gatten oder Liebhaber an der Tagesordnung und heute noch hundertfach nachzuweisen. Es ist noch sehr harmlos, wenn Ferdinand Bol, der berühmte Schüler Rembrandts, die Gräfin von Siegen-Nassau in einem Dekolleté und in einer Haltung aus dem Fenster schauend gemalt hat, daß ihr voller Busen wie in ein Schaufenster gelehnt erscheint. August der Starke von Sachsen hat die Gräfin Kosel als nackte Venus in einem von Tauben gezogenen Muschelwagen darstellen lassen. Friedrich II. von Preußen hat seine Renommagemätresse, die TänzerinBarberina, mehrfach in ähnlicher Weise

254. Die Aggressive. Porträt einer Potsdamerin. Gemälde von Antoine Pesne

dekorativ plastisch und bildlich abkonterfeien lassen, wie Franz I. Diana von Poitiers. Der Hauptunterschied besteht nur darin, daß den deutschen fürstlichen Auftraggebern nicht die gleichen künstlerischen Kapazitäten zur Befriedigung ihrer exhibitionistischen Neigungen zur Verfügung standen, wie den wesentlich reicheren französischen und englischen Fürsten. Immerhin waren es auch hier die besten ihrer Zeit. In Potsdam war es z. B. Antoine Pesne, von dem die Barberina in mehr oder minder negativer Kostümierung gemalt wurde. Wie sehr auch diesem Künstler ein solches Thema „zusagte", zeigt das Gemälde „Die Agressive" (Bild 254). Dieses Bild soll, wie die Fama meldet, das Porträt einer besonders zeigelustigen Potsdamerin sein, die die Gewohnheit hatte, sich jeden Tag derart dekolletiert ins Fenster zu legen, wenn sie wußte, daß Friedrich II. vorbeireiten würde. Ihre Absicht soll gewesen sein, auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu lenken. Ob ihr dies gelang, und ob es überhaupt zutrifft, was hier die Potsdamer Fama berichtet, konnte ich nicht feststellen. Doch mag dem sein, wie ihm wolle: durch dieses Bild ist es jedenfalls außer Zweifel, daß die Gestaltung des Exhibitionismus der besonderen Neigung von Antoine Pesne entsprach, denn sonst hätte er dieses Motiv einfach nicht gemalt. Es ist also zum mindesten ein sicherer Beweis von Pesnes eigener Zeigelust ...

255. Die Flora der Oper.

Porträt der Schauspielerin Blond. Kupferstich nach einem Gemälde von Roslin

Auf ähnliche Weise haben in allen Jahrhunderten, und zwar bis auf den heutigen Tag, wie schon gesagt, zahlreiche Künstler ihrer intensiven Zeigelust gefrönt. Ich verweise hier auf das Frauenbildnis, das der Flame Bloemaert von einer jungen Frau gemalt hat, und das ich im vorigen Jahr auf einer Studienreise durch die europäischen Museen im städtischen Museum von Grenoble aufgestöbert habe (Bild 251); ich verweise weiter auf das ebenso provokante Porträt einer Mandolinenspielerin von Cesar van Everdingen, das ich auf der gleichen Reise im städtischen Museum von Rouen fand und für mich photographieren ließ (Bild 252). Drittens verweise ich auf das Porträt der französischen Schauspielerin Blond von Roslin, von dem es mir gelang, einen Kupferstich aufzufinden (Bild 255). Daß bei allen diesen Bildern den Malern sowie ihren Modellen das Zeigen des Busens mindestens ebenso wichtig war, wie das des hübschen Gesichtes, darüber kann angesichts der Pointierung auf ersteren kein Zweifel sein. Der Maler Jan van Loo beschränkte sich nicht bloß auf das Zeigen des Busens, sondern er dehnte das Dekolleté am Porträt seiner schönen jungen Frau, das heute im Louvre hängt, noch wesentlich tiefer aus (siehe Beilage). Ein direkt erotisches Bild hat ein anonymer Landsmann des van Loo geschaffen, als er die derbe Ehehälfte als Modell zu einem Heiligenbilde heranholte (Bild 253). Hier ist auch auf das Gemälde „Die vergnügliche Abstrafung" von Jan Steen (siehe Beilage) zu verweisen; denn neben seiner flagellantistischen Tendenz hat dieses Bild einen ausgesprochen exhibitionistischen Charakter. Alles dieses ist jedoch noch nicht entfernt ebenbürtig dem, wozu sich der große englische Aquarellist und Karikaturist Thomas Rowlandson als Exhibitionist verstieg. Wer die kühnen erotischen Kupfer Rowlandsons kennt, weiß, daß auf den meisten immer das gleiche Frauengesicht wiederkehrt. Es ist also sein Typ. Dieser Typ ist aber zugleich niemand anderes als das Porträt einer jahrelang Geliebten, wie ein Vergleich mit den offiziellen Bildern lehrt, die er von dieser verführerisch schönen Engländerin gemacht hat. Das heißt also: Rowlandson hat zu den kühnsten Exhibitionsbildern, die sich ausdenken lassen, und die es überhaupt gibt, seine Geliebte nicht nur im Figürlichen, sondern auch hinsichtlich der Gesichtszüge als Modell verwendet (vgl. Beilage „Die Schaustellung"). Zu einer solchen Verwegenheit versteigt sich ein Künstler nur dann, wenn die Zeigelust wie ein unwiderstehlicher elementarer Zwang das Hirn mit seinen Vorstellungen befruchtet. Andererseits kann man gerade an den aus einer solchen Hemmungslosigkeit geborenen Dokumenten erkennen, wie übermächtig gewisse Ur-Instinkte in ihrem Wesen sind. Und deshalb sind gerade solche Blätter so wichtige psychologische Erkenntnisquellen. Es muß jedoch mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß Rowlandson nach dieser Richtung zwar ein „Musterbeispiel" ist, aber beileibe keine vereinzelte Ausnahme. Dieser Fall kommt in der Kunstgeschichte Dutzende von Malen vor.

Bin ich nicht hübsch?

Kotelzeichnung von Francois Boucher

256. Die Schaustellung Farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1800

Von klassischen Exhibitionsbeispielen der offiziellen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts habe ich im ersten Teil bereits „Das Frühstück im Grünen" von Manet und das Atelierbild von Courbet angeführt. Von diesen beiden Meisterwerken gebe ich in diesem Bande die entsprechenden Ausschnitte (Bild 25 u. 257). Als weiteres Beispiel, das gerade wegen seines Exhibitionscharakters seinerzeit sehr viel von sich reden machte, nenne und zeige ich das Porträt einer Miß Fay von N. Sichel, das die betreffende Dame, eine Mulattin, bis zu den Hüften dekolletiert darstellt (Bild 258). Von den modernen Franzosen demonstriere ich den bekannten Pariser Zeichner H. Gerbault, der das Porträt einer ihm bekannten Dame voriges Jahr im „Salon des Humoristes" als „Madame Polichinelle" ausgestellt hat; ein Bild, bei dem auf die intime Porträtähnlichkeit unterhalb des Halses mindestens derselbe Nachdruck wie auf die des Gesichtes gelegt ist (Bild 266). Aus der neuesten deutschen Kunst zeige ich das Selbstporträt des eminent talentierten Berliners Otto Dix, auf dem sich dieser in Gemeinschaft mit seinem völlig entkleideten Modell vorstellt (Bild 272). Aus der Gegenwart ließen sich, wenn keine kategorischen Gründe der Diskretion in Frage kämen, zahlreiche Beispiele anführen, die den kühnsten Formen von ehedem ohne weiteres an die Seite gereiht werden können; denn wir leben heute wiederum inmitten eines Zeitalters eines fast hemmungslosen allgemeinen und individuellen Exhibitionismus. Aber da es in solchen Fällen nicht angängig ist, die Anonymität zu verletzen, so begnüge ich mich mit der Anführung einiger Tatsachen ohne Namensnennung. In dem Atelier eines Malers, der für die sogenannte elegante Welt arbeitet, sah ich im Herbst des vorigen Jahres zwei in der unteren Hälfte verhängte Bilder. Der sichtbare Teil zeigte zwei verschiedene Damenporträts, das einer jugendlichen Berliner Operettensängerin und das einer sehr bekannten Filmdiva. Wenn man den Vorhang beiseite schiebt, so sieht man jede der beiden Damen sehr kühn retroussiert, das eine Mal in einer ähnlichen Weise, wie wir es auf dem Bilde von Rowlandson „Die Schaustellung" (siehe Beilage) sehen, das andere Mal sind es die rückwärtigen Reize, mit denen die betreffende Dame provokatorisch prunkt. Beide Damen waren die Freundinnen des Schöpfers dieser Porträts. In einem andern Fall fand ich in den Mappen eines für die gleichen Kreise arbeitenden viel genannten jungen Illustrators und Radierers, die mir von diesem mit großer Bereitwilligkeit zum Durchstöbern nach Material zur Verfügung gestellt wurden, eine ganze Anzahl von ausgesprochenen Porträtstudien eleganter Damen in ähnlicher exhibitionistischer Auffassung. Alle befanden sich nämlich in einer Kostümierung, für die das Hemd ein viel zu kompakter Begriff wäre. Zum Schluß dieses Abschnittes verweise ich noch auf den folgenden ganz besonders charakteristischen Fall, der unwiderleglich zeigt, daß solche Dinge auch heute nicht nur in den Hirnen mehr oder weniger hemmungsloser Künstler entstehen, sondern daß man sich selbst in den allerbesten Kreisen des Bürgertums in einem ähnlich gesteigerten

257. Das Frühstück im Grünen. Gemälde von Eduard Manet. Ausschnitt. Louvre, Paris

Exhibitionismus auslebt. In dem Atelier eines angesehenen Berliner Bildhauers traf ich diesen mit der Aktstudie einer eleganten jungen Dame beschäftigt. Da mir die stark individualisierten und geistig pointierten Gesichtszüge an dem gleichzeitig sehr weiblich aufgefaßten Körper dieser Statue auffielen, so fragte ich den Künstler, wie er zu dieser eigenartigen Auffassung gekommen sei. Ich bekam zur Antwort, daß es sich in dieser Statue um eine direkte Porträtstatue handle, und zwar um den Auftrag eines süddeutschen Großindustriellen, des Vaters mehrerer Töchter. Dieser Herr hat den Ehrgeiz, sich von seinen sämtlichen Töchtern und außerdem noch von zwei weiteren jungen Damen, die in seiner Familie leben, der Reihe nach von anerkannten Künstlern lebensgroße nackte Porträtstatuen in Bronze zur Aufstellung in seinem großen parkähnlichen Garten machen zu lassen. Natürlich erhalten diese sämtlichen Statuen durch ihre Pointierung ins Geistige ohne weiteres auch als Kunstwerke einen ausgesprochen exhibitionistischen Charakter. . . .

Ich möchte hier noch wiederholen, worauf ich schon im ersten Teil dieses Buches hingewiesen habe,

daß es sich in den vielen Hunderten von Fällen, wo die Frau oder Geliebte eines Künstlers diesem zwar als Modell dient, wo aber durch den Künstler vom Individuellen abstrahiert ist und die Züge ins Allgemeine gesteigert sind, natürlich niemals um Exhibition handelt. Es ist darum nicht Exhibitionismus, wenn wir heute aus den von Paul Gsell niedergeschriebenen Gesprächen zwischen Anatole France und Auguste Rodin wissen, daß die langjährige Freundin des letzteren das Urbild von dessen herrlicher „Bellona" und ähnlichen mächtigen Frauengestalten ist. Das gleiche gilt von der Tatsache, daß wir in zahllosen der herrlichen Akte Renoirs die figuralen Porträts seiner schönen Dienstmädchen besitzen, die er sich sogar im Hinblick auf eine solche Verwertung ihrer Dienste aussuchte. Zum exhibitionistischen Akt wandelt sich eine erotische Auffassung nur dort, wo im Gegenteil bewußt das individuell Unterscheidende pointiert und derart erkennbar herausgearbeitet ist, daß der Beschauer nicht an das Allgemeine denkt, sondern daß sich ihm zuerst der Gedanke aufdrängt: Ach, das ist doch Fräulein X. oder Madame Y.

Daß derartige individuelle exhibitionistische Offenbarungen, wie die zuletzt genannten, heute fast ebenso oft vorkommen wie in den exhibitionsfanatisierten Zeiten der Renaissance, daß sie oft geradezu an der Tagesordnung sind, ist nicht verwunderlich. Aber es sind heute wesentlich andere Umstände als damals, die das gleiche Resultat zeitigen. In der Renaissance haben wir darin zu einem Teil den Ausdruck der Emanzipation der Sinne vor uns, die sich damals infolge der immer breiter sich durchsetzenden ökonomischen Umformung der Gesellschaft in der Überwindung und der Abkehr vom asketischen mittelalterlichen Geist vollzog. Es ist der formenbildende Ausfluß der befreienden Erkenntnis, daß das Reich des Menschen von dieser Welt ist, daß unser Glück hienieden begründet ist, und daß dieses Glück um so reicher sich entfaltet, je vollkommener das physische Instrument der Sinne ist. Dieses Instrument ist aber immer und einzig der menschliche Körper, an dem es nichts gibt, was an ihm verächtlich, also zu verheimlichen wäre, wie dies nach der mittelalterlichen Lebensphilosophie üblich ist. Also ist man auf seinen Körper stolz und prunkt mit dessen Vollkommenheit. Es ist der nach der Vollkommenheit, nach der Harmonie strebende Mensch, den wir in den Exhibitionsdarstellungen der Renaissance nicht selten besonders fühlbar erleben. Da nur der nach jeder Richtung vollkommene Mensch alle Lebenszwecke erfüllen kann, so ist also die tiefste Wurzel solcher exhibitionistischer Manifestationen unbedingt sittlich. Ganz anders heute. Das heißt, ganz andere Triebkräfte enthüllen uns die meisten individuellen Exhibitionen unserer Zeit. Ähnliches wie in der Renaissance mag bis zu einem gewissen Grad für den zuletzt geschilderten Fall Geltung haben, aber bei der Mehrzahl aller anderen handelt es sich ebensosehr um die Hemmungslosigkeit im Schamlosen. Es ist die Preisgabe der natürlichen persönlichen Würde aus einem übersättigten Sinnenleben heraus, das gar nicht nach menschlicher Vollkommenheit strebt, sondern das des Paprika als Stimulans bedarf. Wenn eine elegante Dame es als pikant empfindet, zu ihrem Künstler-Freund zu sagen: „Ich will meinem Mann treu bleiben, aber es ist doch keine Untreue, wenn ich mich vor Ihnen ‚so' zeige" — so zu lesen als Ateliergespräch unter einer modernen exhibitionistischen erotischen Darstellung —, und wenn der betreffende Künstler dieses „so" mit dem Höchstgrad von schmatzender Lüsternheit gestaltet — und in dieser Richtung bewegen sich die meisten modernen Lösungen dieses Motivs —, so ist solches niemals die Moral des Aufstiegs, sondern die der Auflösung.

258. Miß Fay. Gemälde von N Sichel. 1885

Das sich selbst zur Schau stellende Weib. Die unzähligen Gestaltungen des sich selbst exhibitionierenden Weibes haben, wie ich bereits im ersten Teil dieses Buches darlegte, und wie ich eingangs dieses Kapitels kurz rekapitulierte, die zwei typischen Quellen, die Verherrlichung oder die Verlästerung des liebebegehrenden Weibes. Denn was das Weib exhibitioniert, ist in jedem Fall seine Liebessehnsucht. Diese offenbart es auch dann, wenn es scheinbar nur seine Schönheit zur Schau stellt. Denn ein solches Prunken verfolgt doch nur den Zweck, die Sinnlichkeit dessen zu wecken, vor dem man prunkt. Natür-

lich wird dieses Ziel nicht nur unbewußt, sondern auch ganz bewußt verfolgt. Brantôme berichtet in seinem berühmten Werk über die Frauen seiner Zeit: „Ich hörte auch von einer schönen und achtbaren Dame erzählen, die sehr geistvoll und von heiterer Laune war. Als sie sich eines Tages von ihrem Kammerdiener die Strümpfe anziehen ließ, fragte sie ihn, ob ihn der Anblick ihrer schöngeformten Beine nicht in Aufregung und Versuchung bringe. Der Diener glaubte, es gut zu machen und sagte aus Respekt vor seiner Herrin: ‚Nein.' Daraufhin gab sie ihm eine gehörige Ohrfeige und rief: ‚Mach, daß du fortkommst. Ich verzichte auf deine Dienste. Du bist ein Einfaltspinsel!'" Ähnliches ist von der Nichte Ludwigs XIV. bekannt. Diese gab ihren Pagen, wenn sie sich am Anblick ihrer im Boudoir mit Absicht wenig verheimlichten Reize entzündet hatten, jeweils einen Dukaten, damit sie ihre Glut anderswo löschen konnten. Angesichts dieses letzten Zweckes der weiblichen Exhibition wäre es gar keine Vergewaltigung der Idee, wenn man jede Art weiblicher erotischer Aggressivität in eroticis hier einbeziehen würde, d. h. wenn man sagen würde: Jede Art „merken lassen" der erotischen Begierden von seiten des Weibes ist zugleich Exhibition. Jedenfalls ist z. B. das Potiphar-Motiv sogar eines der kühnsten exhibitionistischen Motive. . . .

Der Mann will alles Erotische, dessen sämtliche Sensationen, auch mit den Augen erleben. Also produziert ihm seine Phantasie ständig Vorstellungen, in denen diese Sehnsüchte erfüllt werden. Sie werden natürlich dann am restlosesten erfüllt, wenn das Weib selbst eifrige Helferin in dieser Richtung ist, wenn sie, durch Haltung, Gesten, Kleidung und Benehmen, auf alles das selbst hinweist, was den Mann an ihr besonders lockt. Deshalb ist einer der heißesten Wünsche des Mannes gegenüber dem Weibe: Zeige dich mir selbst. Aus diesen Zusammenhängen ergibt sich die nie verebbende Begeisterung der Künstler für alle irgendwie in den Bereich des Exhibitionismus fallenden Stoffe. (Vgl. auch S. 97 u. f.)

Die entsprechenden klassischen Motive sind in erster Linie „Das Urteil des Paris", „Die drei Grazien", die aus den Wellen emporsteigende Venus usw. Auch das Potiphar-Motiv ist, wie ich schon vorhin erwähnte, eines der klassischen Exhibitionsmotive. Da jedoch alle diese Werke, die hier herangezogen werden können, so weit es sich um die bezeichnenden Beispiele handelt, von mir bereits in anderem Zusammenhang gegeben sind, und weil sie außerdem zu den bekanntesten Werken der Kunstgeschichte gehören, so sehe ich davon ab, auf diese Motive hier noch weiter einzugehen. Dagegen möchte ich hier erwähnen, daß es z. B. von klassischen Badeszenen eine ganze Reihe Auffassungen gibt, bei denen der Eindruck überwiegt, daß die betreffende badende oder sich an- oder auskleidende Dame sich gar nicht beleidigt fühlt, daß sie von neugierigen Männern während ihres Tuns heimlich belauscht wird, sondern daß ihr im Gegenteil dieses Bewußtsein eher ein heimliches Vergnügen macht. Solche Bilder sind beispielsweise das herrliche Gemälde einer Badenden von Gerard Dou in der Eremitage von Leningrad und das weltberühmte Gemälde „Bei der Morgentoilette" von Watteau in der Londoner Wallace-Collection. Auf beiden Bildern verlangsamt die schöne Nackte ganz offenkundig das Überstreifen ihres Hemdes, um dem heimlichen Zeugen ihrer Toilette, den man zwar im Bilde nicht sieht, den man aber aus ihrem Benehmen errät, genügend Zeit zu lassen, alles das zu sehen, was nach ihrer Meinung wohl der Mühe wert ist, von Männeraugen eingehend gewürdigt zu werden. Zu den klassischen Motiven für das sich exhibitionierende Weib, die ich bis jetzt noch nicht behandelt und auch noch nicht belegt habe, gehört u. a. „Apelles und Campaste". Diesem Motiv begegnet man jedoch nicht besonders häufig in der Kunst, was vielleicht damit zusammenhängt, daß der Mann bei diesem Motiv eine sehr wenig imponierende Rolle spielt. Zu den besten Darstellungen gehört ein Gemälde von Govaert Vlinck (1615—1660), einem Schüler

259. A votre plaisir!
Radierung von Félicien Rops. Um 1875

von Rembrandt, und ein zweites von Joost van Winghe, das in der ehemals kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien hängt. Vom ersteren, dem für unsere Zwecke interessanteren von beiden, weil in ihm die weibliche Exhibitionslust am klarsten sich ausdrückt, hat der Kupferstecher I. G. Müller im Auftrag des Herzogs Karl Alexander von Württemberg einen Kupferstich angefertigt. Von diesem Stich gebe ich hier eine Abbildung (siehe Beilage). Zu den klassischen Exhibitionsmotiven gehören natürlich auch die religiösen. Die christliche Moral verbietet dem Weib selbstverständlich jede Art Schaustellung seiner körperlichen Reize. Aber da es auch unter den christlichen Gemütern im Malerberuf solche gibt, die von exhibitionistischen Vorstellungen erfüllt sind, so suchten diese nach Auswegen. Sie fanden sie im allgemeinen in den Muttergottesbildern, auf denen Maria ihre entblößte Brust mehr dem Bildbeschauer als dem kleinen Jesusknaben darbietet, die also im Grunde ebenfalls alle hierhergehören. Aber die christlichen Künstler wollen außerdem in der unverblümten weiblichen Zeigelust schwelgen. Dafür fanden sie z. B. das Motiv, wo Maria ihre entblößte Brust direkt dem anbetend vor ihr knienden heiligen Bernhard zeigt und darbietet. Auf dem Bild eines bis jetzt unbekannten niederrheinischen Meisters, das ich hier wiedergebe (Bild 249), erkennt man deutlich, daß einzig dieses Zeigen das Wesen des Bildes ausmacht. Dadurch, daß der unbekannte Schöpfer dieses Bildes dem Jesusknaben eine Birne in die Hand gibt, verleiht er seinem Werk außerdem in heimlicher Weise einen direkt erotischen Sinn. Denn dadurch macht er auf die besondere Form des Busens aufmerksam, die dem Heiligen gezeigt wird und die natürlich auch das spezifische Busenideal des betreffenden Künstlers darstellt. Solche Nüancen erhellen wie durch einen Blitz die wahren Triebkräfte eines Künstlers. Eine andere Form, in religiösen Bildern exhibitionistischen Tendenzen zu frönen, besteht darin, irgendeine Heilige in einem der Zeitmode entsprechenden dekolletierten Kleide zu zeigen und gleichzeitig auf irgendwelche Weise den Eindruck zu erwecken, daß es der betreffenden Heiligen darum zu tun ist, die sehr weltlichen Reize, die durch das elegante Dekolleté sichtbar werden, recht verführerisch zur Geltung zu bringen. Das bedeutsamste religiöse Exhibitionsmotiv, das es gibt, und das die Gehirne der Künstler hundertfach befruchtet hat, ist „Die Versuchung des heiligen Antonius". Denn ausschließlich durch kühn vor seinen Augen sich exhibitionierende geile Weiber wird der Heilige versucht. Die weibliche Exhibition ist also hier der direkte Angelpunkt des Themas. Es gibt bei diesem Stoff eine Reihe Auffassungen, die kaum kühner sein können. Auf verschiedenen dieser Bilder ist der Heilige von zahlreichen der geilsten nackten Weiblein umkreist; sie schwirren durch die Luft, sie hängen an Stelle des Heilands am Kruzifix, das vor ihm steht, sie hocken auf den Kanten seines Gebetbuches, in das er sich versenkt, sie schauen ihm bei seinen Andachtsübungen über die Schulter und immer in den lasziven Stellungen und Bewegungen. Es gibt keinen noch so intimen körperlichen Reiz, auf den sie seine Aufmerksamkeit nicht lenkten. Als gute Beispiele nenne ich den von mir im ersten Teil dieses Buches wiedergegebenen Kupfer

260. Das blühende Fenster.
Zeichnung von Lubin de Beauvais. Salon des Humoristes, Paris

261. Galante Illustration von Franz Christophe zu „Das Füßchen der Komtesse"

des achtzehnten Jahrhunderts (E. K. II, Bild 254) und in diesem Bande die Radierung von Michel Fingesten (Bild 276). In die Reihe der klassischen Exhibitionsmotive, deren sich vor allem die Plastiker bedienen, gehören auch die sogenannten Brunnenweibchen, zumeist in Delphingestalt, bei denen das Wasser teils aus dem Mund, teils aus den Brüsten herausquillt, am häufigsten aus den letzteren. Solchen Darstellungen, die auch als Zapfen von Weinfässern vielfach Verwendung fanden, begegnet man im sechzehnten Jahrhundert sehr häufig. Vor allem in Nürnberg, wo sich heute im dortigen Germanischen Museum verschiedene Beispiele aufbewahrt finden. Die typische Art, mit der diese Delphinweibchen eine oder auch beide Brüste mit den Händen halten, verleiht allen diesen Gestalten einen ganz unzweideutigen exhibitionistischen Charakter. Ein sehr gutes Beispiel aus Privatbesitz, das direkt dem Peter Vischer zugeschrieben wird, zeigt Bild 245. In die Reihe der klassischen Exhibitionsmotive gehören natürlich auch die historischen. Ein solches ist die Sage von den Frauen einer belagerten Festung, die ihre Männer im Kampfe dadurch unterstützten, daß sie diese einmal bei einem Ausfall begleiteten und sich, als sie in die Sehweite des Feindes gelangten, bis zum Gürtel entblößten, um den Feind dadurch zu verwirren und seine Überwältigung zu erreichen. Diese groteske Sage hat einem für die weibliche Exhibitionslust begeisterten französischen Goldschmied des fünfzehnten Jahrhunderts den Stoff zur Dekorierung eines silbernen Schildes geliefert, der heute im Pariser Armeemuseum aufbewahrt wird und zu dessen interessantesten Kostbarkeiten zählt (Bild 242) .....

Ich komme nun zu den profanen Gestaltungen der weiblichen Exhibitionslust, um die ich das bildliche Belegmaterial in diesem Band erweitere. Hier ist vorauszuschicken, daß ein großer Teil der von mir im vorigen Abschnitt herangezogenen und demonstrierten Frauenporträts auch in diesem Abschnitt als Zeugnisse in Betracht kommen. Denn in zahlreichen Fällen sind, wie wir gesehen haben, die betreffenden Frauen so aufgefaßt, als ob sie selbst oder sie gar allein die spezifische Schönheit ihrer Reize zur Schau stellten. Nach dieser Methode verfährt z. B. ständig Tintoretto (Bild 247). Ebenso sein Landsmann Domenico Viani. Wenn auf dem Bilde des letztgenannten Meisters „Venus und die beiden Amoretten" in der Dresdener Galerie es zwar ein schelmischer Amor ist, der demonstrativ auf die entblößte schöne Rückenpartie dieser Venus hinweist, so kehrt diese doch außerdem ihr Gesicht dem Beschauer in einer Weise und mit einem solch fragenden Ausdruck zu, als wolle sie sagen: Nicht wahr, das ist schon des Anschauens wert? (Bild 239). Bei der von Antoine Pesne gemalten Potsdamerin, die sich mit fast vollständig entblößtem Oberkörper aus dem Fenster herausneigt, verhält es sich ebenso. Wenn es sich also in dem einen oder andern Falle der in dem vorigen Abschnitt behandelten exhibitionistischen Frauenporträts in Wahrheit nicht um ein individuelles Porträt handeln sollte, so bleiben die betreffenden Bilder eben trotzdem Dokumente des weiblichen Exhibitionismus. Daß die fürstlichen und anderen Auftraggeber solcher exhibitionistischen Porträts ihrer Frauen und Mätressen sich an die geeigneten Künstler gewandt hatten, erweisen meistens noch zahlreiche andere Bilder aus deren Werk. Boucher z. B. offenbart sich, wie schon gesagt, in einer besonders großen Zahl von Gemälden und Zeichnungen als ein direkt fanatischer Verehrer des weiblichen Exhibitionismus. Das exhibitionistische Weib muß geradezu sein Ideal gewesen sein. Man vergleiche nur die schöne leicht aquarellierte Rötelzeichnung „Bin

ich nicht hübsch?" aus der Albertina in Wien (siehe Beilage). Diese exhibitionistische Eigenschaft der Boucherschen Bilder gehört wahrscheinlich zu den Hauptelementen, die diesem Künstler bis auf den heutigen Tag die besondere Beliebtheit der Sammler und Kunstfreunde gesichert haben. Ein anderer französischer Künstler der nächsten Generation, also aus dem Zeitalter Ludwigs XVI., der derartige Exhibitionsmotive ebenfalls mit besonderer Begeisterung gemacht hat, ist Caresme. Da diesem Künstler zugleich eine humoristische Note eignete, so bevorzugte er solche Szenen, bei denen es durch ungewollte Zufälle zu mehr oder weniger drastischen Schaustellungen weiblicher Intimitäten kommt. Ein gutes Beispiel ist der von J. Morret gefertigte Farbstich „Der unvorhergesehene Sturz" (siehe Beilage). Ein sehr interessantes Blatt aus der Zeit des französischen Direktoriums, das hier ebenfalls herangezogen werden muß, ist der anonyme Farbstich „Ein Mirakel" (s. Beilage). Der anonyme Zeichner dieses Blattes knüpft an den damals sehr stark verbreiteten klösterlichen Flagellantismus an. Er satirisiert diese flagellantistischen Orgien, indem er ein Gerücht illustriert, wonach das bei einer klösterlichen Bußübung entblößte zweite Gesicht einer schönen jungen Nonne plötzlich von einem Heiligenschein umrahmt erstrahlt sein soll. Diese Satire ist sehr boshaft und auch sehr geistreich. Aber sie ist ihrem Schöpfer zweifellos durch seine exhibitionistische Veranlagung eingegeben worden. Denn sonst wäre ihm eben eine andere Form der Verhöhnung der flagellantistischen Bußübungen eingefallen. Aber so groß die Zahl von Verherrlichern der weiblichen Exhibition unter den Künstlern des französischen ancien régime ist, so wird sie doch von den Engländern der gleichen Epoche tief in den Schatten gestellt. Ich nenne als deren bedeutendste Vertreter nur Peters, Dickinson, Morland, Isaac Cruikshank, James Gillray, Richard Newton, vor allem aber und wiederholt Thomas Rowlandson. Ein wahrer Exhibitionsrausch muß alle diese Künstler erfüllt haben. Aus den Hunderten und Aberhunderten von schwarzen und farbigen Stichen, mit denen jene Graphiker damals nicht nur London und England, sondern die ganze zivilisierte Welt überschwemmt haben, schallt es einem Dutzende von Malen aus Frauenmund entgegen: Schaut, schaut, was für verlockende Dinge wir euch zu zeigen haben! Und überall sieht man kokett auseinandergefaltete Mieder, schelmisch geraffte Röcke und lasziv beiseitegeschobene Bettdecken. Am tollsten lebt sich in dieser Weise, wie gesagt, Rowlandson aus.

262. Die Pierrette. Federzeichnung von Aubrey Beardsley. 1892

Die weibliche Exhibition ist ein von diesem Künstler immer von neuem aufgegriffenes Thema, und er bringt auch dutzendfach einen exhibitionistischen Zug in solche Bilder hinein, die an sich gar nichts damit zu tun hätten. Sozusagen jede Frau, die er gibt, zeigt sich und wird gezeigt. Ich kann hier auf die sämtlichen von ihm in diesem Band reproduzierten Bilder verweisen. Ganz besonders möchte ich jedoch neben solchen Blättern, wie die Schaustellung (siehe Beilage und Bild 256), die ich weiter oben schon besprochen habe, und die auch zur Zeit ihres Erscheinens unter Ausschluß einer größeren Öffentlichkeit verbreitet wurden, eines seiner Hauptblätter herausheben, das in unbeschränkter Öffentlichkeit erschienen ist und das den Titel trägt „Britische Warenauktion in Kalkutta". Es soll das England satirisieren, das mit allem handelt. England exportiert nach Indien nicht nur seine Manufakturprodukte (und seine Laster: die Flagellation, Rauschgifte, usw.), sondern auch seine Frauen, die im Heimatland keinen Mann finden, und diese werden in Kalkutta an die indischen Nabobs genau so verauktioniert, wie alle andern Artikel des englischen Exporthandels. Das ist der Sinn dieses großen und berühmten Kupfers. Die weibliche Exportware wird zu diesem Zweck öffentlich für die Interessenten zur Schau gestellt, sie wird von diesen in der gleichen Weise geprüft und gemustert wie Pferde, Kühe oder Kälber auf dem Viehmarkt. Daß aber diese öffentliche Schaustellung und Bewertung ebensosehr nach den Wünschen der verschiedenen zur Schau gestellten Frauen und Mädchen ist — denn das muß es ja sein, wenn die weibliche Exhibitionslust gestaltet werden soll —, das drückt Rowlandson dadurch aus, daß er jene Frauen, die keinen Käufer, also keinen Liebhaber für ihre zur Schau gestellten Reize gefunden haben, und deshalb wieder nach England zurücktransportiert werden sollen, ganz betrübt vom Schauplatz, das ist vom Auktionsmarkt, abziehen läßt. Der Umstand, daß solche Frauenmärkte damals tatsächlich in Indien von englischen Menschenexporteuren, was die meisten Reeder nebenbei auch waren, veranstaltet wurden, macht dieses Blatt außerdem zu einem sehr wichtigen kulturgeschichtlichen Dokument (siehe Beilage). Hier mag eingeschaltet sein, daß das gleiche auch von dem schon im vorigen Kapitel behandelten farbigen Kupfer „Alte Geißböcke bieten auf eine französische Zicke" von Richard Newton gilt. Auch dieses Blatt belegt, wie sehr viele derartige Gestaltungen, die beiden Seiten dieses Problems: das männliche Sehen-wollen und das weibliche Gesehen-werden-wollen. Das letztere ist in diesem wichtigen Blatt ebenso stark hervorgehoben wie das männliche Sehen-wollen. Denn auch bei dieser Auktion fühlt sich das zum Kauf angebotene junge Weib absolut nicht in der Rolle der Vergewaltigten, sondern in der der vergnügt Mitwirkenden (siehe Beilage). ...

263. Tuschzeichnung von Heinrich Zille

Alle ausgesprochenen Erotiker träumen von dem sich selbst exhibitionierenden Weib. Denn sie übersetzen sich deren Exhibition so: Wir, die betreffenden Männer, sind direkt vom Weibe begehrt. Sie finden jede weibliche Exhibition an ihre persönliche Adresse gerichtet. Infolgedessen begegnet man in dem Werk der meisten erotischen Künstler auch derartig aufgefaßten Szenen. Und es ist nichts weniger als ein Wunder, daß auch die Serien der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wo es wieder zu einer besonders starken Welle der erotischen Graphik kam — völlig verebbt ist diese natürlich niemals —, ebenfalls voll sind von Darstellungen des sich brünstig dem Mann zur Schau stellenden Weibes. Man ist in dieser Zeit kleinbürgerlicher. Die Erotik ist nicht mehr die Kirmesfreude tobender und johlender Bauern, nicht mehr das kapriziöse Spiel der Aristokratie, wie im ancien régime, sondern die meckernde Vergnüglichkeit der nach außen so

Die Schaustellung

Farbige Radierung von Thomas Rowlandson. Um 1795

einwandfrei züchtigen Kleinbürger und Kleinbürgerinnen. Also begegnen wir dem gleichen Thema in entsprechend anderen Gewändern. Das schöne Weib legt sich nicht mehr in völliger Nacktheit prunkend zur Schau wie in der Renaissance, man wagt auch nicht mehr die unzüchtig galanten Scherze des achtzehnten Jahrhunderts; man arrangiert dagegen für den Hausfreund oder für den Bräutigam zufällige Einblicke und tut dabei so harmlos, als ahne man selbst nichts von all den Geschenken, die man an die Augen der Begünstigten verschwendet. Solches und ähnliches gehört zu den Lieblingsmotiven der Biedermeier-Erotik. Diese Zeiten dauern aber nur wenige Jahrzehnte. Mit relativ raschen Schritten und im selben Tempo, in dem die Wirtschaft sich entfaltet, wird das Leben immer großstädtischer. Und damit auch das Lieben. Das großstädtische Lieben aber wird von der Dame beherrscht, d. h. von jener Abart der Dame, die genau weiß, daß sie nach den Reizen gewertet wird, die sie auf dem Markte der Liebe zur Schau stellen kann. Also fängt nach der Phantasie der erotischen Künstler diese Kategorie Damen den Tag damit an, oder sie schließt ihn auch damit ab, daß sie sich ihre Schönheit zuerst selbst zur prüfenden Schau stellt. Derartige Exhibitionsmethoden belegt z. B. die pikante Chromolithographie „Selbstbespiegelung" von Bargue (siehe Beilage), Auf dem „Kokottenball" von Linder (siehe Beilage) erlebt diese Methode ihre Fortsetzung. Man gebärdet sich in Haltung und Benehmen dementsprechend. Man weiß, wie viel bewundert z. B. ein schönes Bein ist, also sitzt und tanzt man so, daß diese begehrte Schönheit möglichst weitgehend und möglichst vielen sichtbar wird; was natürlich damals, wo es noch keine kniefreien Röcke gab wie heute, unendlich pikanter war. Die Linder, die Morlon, die Verniers usw. wissen über diese Art des Zeigens viele Dutzende riesengroße farbige Lithographien zu machen. Zwanzig bis dreißig Jahre später wird das Mittelbürgertum von der Großbourgeoisie abgelöst, und die Lebensformen werden erneut brutalisiert. Wo die ruhige Behaglichkeit ausschaltet, tritt stets der künstliche Taumel und die gewaltsam übersteigerte Lustigkeit an ihre Stelle. Der weibliche Ausdruck hierfür sind die Manieren der Kokotte. Sie werden mit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts überall tonangebend. Also schwelgen deren künstlerische Verehrer, wie deren Ankläger, stets in den Formen, die dem Wesen der Kokotte adäquat sind. Die Kokotte ist von Natur in hohem Grade exhibitionistisch. Denn sie hat den Drang, ihre Herrschaft offen vor aller Welt zu dokumentieren, also auch das, wodurch sie triumphiert. Dadurch kommt sie natürlich den männlichen Exhibitionswünschen sehr entgegen. Félicien Rops illustriert als erster diesen auf das Zynische abgestimmten Hexensabbat, und in seiner Grundveranlagung spielt das sich offen und frech zur Schau stellende Weib unbedingt eine außerordentliche Rolle. Ich gebe hier in der Radierung „A votre plaisir" (Bild 259) ein überzeugendes Beispiel. Direkt neben dem Belgier Rops steht der Franzose Constantin Guys. Das Stoffgebiet dieses in seiner Meisterschaft so spät erkannten Künstlers, der unbedingt zu den eigenartigsten Zeichnern aus der Zeit des zweiten französischen Kaiserreichs gehört, ist wesentlich enger begrenzt als das von Rops. Es fehlt ihm die Symbolik, die das Werk von Rops so vielgestaltig macht, und das seine beschränkt sich in der Hauptsache auf die naturalistische Darstellung des niederen und höheren Dirnenlebens. Aber alles, was er darin schuf, die vermutlich vielen Tausende von typischen Aquarellen und Tuschzeichnungen, ist durchwegs exhibitionistisch aufgefaßt. Nie anders. Die betreffenden Damen und Dämchen stehen in jedem einzelnen Fall zur Schau. Man kann seine fanatische Begeisterung für die weibliche Exhibition nicht

264. Die Emanzipierte. Porzellanplastik von Jos. Wackerle. 1905

unverhüllter an den Tag bringen. Constantin Guys ist deshalb vielleicht der prägnanteste Darsteller des weiblichen Exhibitionismus, den die Kunst unserer Zeit hervorgebracht hat. Weil die Grundveranlagung von Constantin Guys so stark exhibitionistisch ist, darum lockt es ihn auch so oft, die tanzende Frau darzustellen. Der Tanz ist neben seinen weiter oben beschriebenen Wesensbestandteilen ebensosehr oder auch in ganz besonderem Maße Exhibition der Liebessehnsucht. Wenn seine Damen im Cancan die Beine schmeißen, so ist das nicht die Dokumentierung der in sich selbst befriedigten Lust, sondern man hört sie förmlich dabei kreischen: Wir tanzen doch nur, um euch möglichst viel von den Pikanterien der weiblichen Unterwelt zu zeigen! (Bild 77.) Die ungeheure exhibitionistische Flut, die im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts eingesetzt hat, ist unterdessen niemals mehr abgeebbt. Im Gegenteil. Sie nahm immer mehr zu, und zwar in demselben Grade, wie sich das Weib infolge der veränderten und sich dauernd nach derselben Richtung ändernden gesellschaftlichen Einstellung von der Passivität im Sexuellen emanzipierte. Diese Emanzipation des Weibes von der sexuellen Passivität und sein Übergang zur Aktivität sind kein Ausfluß der vielbehaupteten Verwilderung des Weibes, — so einfach erklärt sich nur der Spießer den Gang der Welt. Diese Wandlung und ihr Fortgang sind rein ökonomisch, also historisch, bedingt. Das Weib, das aus dem Schoße der Familie brutal in den Malstrom des Erwerbslebens gerissen wird, das nicht mehr bloß verschämt warten kann, bis „Er" kommt und „es" heiratet und damit seine Zukunft sicherstellt, das Weib, das im wirtschaftlichen Konkurrenzkampf gegenüber dem Mann und gegenüber seinen Mitschwestern die eigenen Ellenbogen aufs energischste gebrauchen muß, um nicht unterzugehen, — dieses moderne Weib mußte auch im Geschlechtlichen aus seiner Reserve heraustreten. Die geschlechtliche Aktivität des Weibes ist die unvermeidliche Konsequenz seiner wirtschaftlichen Aktivität, die ihm von der Entwicklung diktatorisch aufgezwungen worden ist. Damit wird aber das prononzierte Zurschaustellen der eigenen physischen Persönlichkeit geradezu zum primären Gesetz des weiblichen Lebenskampfes. Der bezeichnendste Ausdruck dafür ist die moderne Frauenkleidung nebst sämtlichen modischen Variationen der letzten Jahrzehnte. Die Mode ist zu jeder Zeit Mittel des weiblichen Werbens um den Mann. Mit Hilfe der modischen Präsentation seiner körperlichen Reize will das Weib den Mann auf sich aufmerksam machen und ihn verführen, damit er es vorübergehend oder dauernd begehre. Solches ist natürlich niemals etwas anderes als Exhibition. Die moderne korsettlose und unterrocklose Mode im Straßenkostüm, das zudem das Bein bis zu den Knieen und noch

265. Familienähnlichkeit. Gemälde von H. Gerbault. Salon des Humoristes, Paris

über diese hinaus sehen läßt, und das Kostüm der Nacktheit — siehe Beilage „Venus triumphans" von M. Dudovich —, das seit Jahren alle Bälle beherrscht, sind bis jetzt der höchste Triumph dieser Tendenz. Eine solche historische Situation hat ganz von selbst und zwangsläufig alle exhibitionistischen Neigungen bei den Künstlern entfesselt. Wir vermögen deshalb heute deutlicher als je festzustellen, in welchem Umfang dieser menschliche Urtrieb verbreitet ist, d. h., nachdem dieser Urtrieb sich heute ganz ungehemmt ausleben kann, im Leben und in der Kunst, können wir zweifelsfrei die Tatsache konstatieren, daß er tatsächlich zu den allerstärksten gehört. Das Repertoire der Exhibitionsmotive wird unter diesen Umständen seit einigen Jahren von Tag zu Tag reicher, so daß sie sich im einzelnen erschöpfend gar nicht mehr aufzählen lassen. Auch hinsichtlich des Motivreichtums lassen sich nur noch bezeichnende Beispiele heranziehen. Als solche möchte ich nennen und hier zeigen: „Das blühende Fenster" von Beauvais, „Das Vorspiel" von Franz Christophe, „Die Familienähnlichkeit" und „Madame Polichinelle" von H. Gerbault, „Nackt" von Charmy, „Der Hochmut" von Lambert, „Auf dem Sofa" von Icart, „Die rückseitige Front" von Chalon, „Am Kamin", „Die Kammerzofe" und „Die Witwe" von Max Brüning, „Der Hausphotograph" von Heinrich Zille, „Die Versuchung des heiligen Antonius" von Michel Fingesten, „Das Feigenblatt" von Daniel Greiner (Bild 260—279). Als Künstler unter den Graphikern, die in ähnlicher Weise als Exhibitionisten an zusprechen sind, und von denen ich hier nur die Namen nennen will, zitiere ich: Couturier, Fabiano, Fritz Huf, Aubrey Beardsley, Toulouse Lautrec, G. W. Rößner und J. Fenneker. Der Radierer E. Meisel hat in den letzten Jahren unter dem Titel „Pöder und Lenderlein" eine Folge von zehn erotischen Radierungen veröffentlicht, von denen jede einzelne exhibitionistisch betont ist. Die Hälfte behandelt direkte Exhibitionsmotive, Bordellszenen und Frauen, die sich in provokatorischer Weise vor Männern entblößen oder diesen ihre intimsten Reize zur genauen Betrachtung darbieten. Das ist natürlich das eigene Begeistertsein des betreffenden Künstlers von solchen Situationen. Anders ist es z. B. bei einem Künstler wie George Grosz. Hier ist der Exhibitionsdrang durch die große sittliche Idee, die das gesamte Schaffen dieses mitleidlosen Satirikers beherrscht, zur Form der kühnen Anklage sublimiert, die rücksichtslos die letzte Wahrheit der Dinge, das Verächtliche der Gelegenheitsliebe, auch mit diesem Mittel entschleiert (siehe Beilagen). Aber der Exhibitionismus beherrscht auch die sogenannte große moderne Kunst und nicht bloß das Blachfeld der Graphik, wenn er sich hier auch am vielgestaltigsten auslebt. Ich gebe aus der Malerei Beispiele von Pascin, van Dongen und Fossa Calderon (Bild 268, 274, 279). Zu nennen wären auch hier viele Dutzende, z. B. Meister wie Gauguin, Seurat und ähnliche. In der Plastik ist wiederholt zu nennen Rodin, in Deutschland der leider so früh aus dem Leben geschiedene Wilhelm Lehmbruck. Aus der Zahl der Kleinplastiker unserer Zeit greife ich Joseph Wackerle heraus und gebe von diesem als Beispiel dessen beste Porzellanplastik „Die Emanzipierte" (Bild 264).

266. Madame Polichinelle.
Gemälde von H. Gerbault. Salon des Humoristes, Paris

Ich wiederhole: Alles dieses sind nur Stichproben von Namen und Dokumenten für das wirklich endlose Exhibitionsrepertoire unserer Gegenwart, das sich, wie gesagt, aus den geschilderten inneren Gründen immer breiter entfaltet.

*

267. Nackt. Gemälde von J. Charmy

Dem Problem der Exhibition begegnet man in der Literatur nach jeder Richtung ebenso häufig wie in den bildenden Künsten. Ich erinnere hier nur an die zahlreichen Ich-Romane, an die Schlüsselromane, an alle Erstlingsromane, an die ausgesprochene Liebeslyrik, usw. Das ist alles krassester Exhibitionismus. Die Erstlingsromane z. B. behandeln immer die individuellen Erlebnisse des Autors im engsten Sinne. Das ist eine altbekannte Tatsache. Um auf einen einzigen und in der modernen deutschen Literatur besonders berühmten Fall zu verweisen, nenne ich den vielgelesenen Roman „Die Buddenbrooks" von Thomas Mann. Dieser Roman behandelt in der durchsichtigsten, also in klar exhibitionistischer Weise die Geschichte der Familie des Verfassers. Auf diese Tatsache wurde noch zwölf Jahre nach dem ersten Erscheinen dieses Romans von einem Mitglied der Familie Mann, nämlich von dem Onkel von Thomas Mann, durch eine öffentliche Erklärung in einer Lübecker Zeitung hingewiesen. In dieser Erklärung beschwert sich dieser Onkel bitter über die unverschleierte Schilderung der intimen Verhältnisse der Familie Mann durch seinen Neffen; weil ihm dadurch sehr viel Anfeindungen zuteil wurden. Alle Welt wußte also, daß „die Familie Buddenbrook" die Geschichte der Familie Mann ist. Noch mehr eignet dieser exhibitionistische Charakter der erotischen Literatur. Die Verfasser erotischer Romane, Gedichte, Zeitschilderungen, Memoiren usw. berauschen sich zu allen Zeiten in exhibitionistischen Vorstellungen. Hier ist die Exhibition in allen ihren Steigerungen und Raffinements dutzendfach zum direkten Stoff erhoben, d. h. also, die betreffenden Verfasser exhibitionieren nicht nur sich und andere, sondern sie schildern und verherrlichen die Exhibition als solche....

Ich werde im folgenden die bezeichnendsten dieser letztgenannten Phantasien durch typische Beispiele belegen. Als erstes gebe ich aus der Novelle „Die vornehme Dame und ihre vier Liebhaber" aus Tausendundeiner Nacht eine Stelle, in der geschildert ist, wie eine Dame im Einverständnis mit ihrem Gatten vier Greise, die um ihre Gunst gebuhlt hatten, dadurch aufs höchste verhöhnt, daß sie sie in ihr Haus lockt und zu scheinbar heimlichen Zeugen ihrer ehelichen Liebesfreuden macht. Die exhibitionistische Schaustellung der beiden Liebenden vor den vier auf diese Weise gefoppten Greisen ist wie folgt beschrieben:

„Das glückliche Paar nahm absichtlich eine Stellung ein, die es den Vieren in der Kammer möglich machte, alles das zu sehen, was sie angezogen hatte, und das Liebeswerkzeug des Mannes in einem Zustande, in dem sich das ihre schon seit Jahren nicht mehr befand. Nachdem sich die beiden so allen Freuden der Liebe überlassen hatten, fingen sie nach einiger Zeit der ruhigen Erschöpfung ein Gespräch an, so laut, daß die in der Kammer es gut hören konnten und kein Wort verloren. ‚Licht meiner Augen,' begann der Mann, ‚hast du nichts auf deinem Wege vom Bade zurück Lustiges erlebt, daß du mir erzähltest?' — ‚Vier alte Kerle fand ich,' sagte die Frau, ‚die ich gerne mit nach Haus genommen hätte, damit wir an ihren komischen Gesichtern Spaß haben. Aber ich fürchtete, es würde dich langweilen. Wenn du aber willst, so bestelle ich sie auf morgen.'"

Weil das Sehen-wollen und das Gesehen-werden-wollen die beiden Seiten des gleichen Ur-Instinktes sind, darum begegnet man in den sämtlichen Voyeurromanen ausnahmslos auch Exhibitionsschilderungen, und verschiedene der bereits im vorigen Kapitel zitierten Romane kommen auch hier wieder in Frage. Aus dem Roman „Themidor" zitiere ich die folgende Stelle, wo sich eine junge Schöne in verwegener Weise vor einem Mann exhibitioniert, den sie dadurch verführen will:

„Indessen war Rosette außerordentlich lustig geworden und machte tausend Torheiten durchs Zimmer. Bald sprang sie auf die Kommode, und wollte, ich solle sie auf den Schultern tragen, bald sprang sie von einem Stuhl auf den andern, und machte die Windungen von Seiltänzern nach. Bald

hob sie ihre Röcke bis übers Knie, bald machte sie einen Kreuzsprung und verlangte, ich solle ihr Bein untersuchen, das in der Tat zum Entzücken geschaffen ist. Sie entblößte von fern ihren Busen, dann verdeckte sie ihn wieder; und indem sie lobte, was verborgen war, schwur sie mir, ich solle mich seiner niemals erfreuen."

268. Präsentation. Gemälde von Kes van Dongen

Die verschiedenen Heldinnen des Romanes „Angola" erstreben das gleiche Ziel mit den gleichen Mitteln. Ich zitiere die folgenden Schilderungen:

„Die Fee, welche seine Unentschlüssigkeit sahe, und sich nicht entschließen konnte, ihm deutlichere Merkmale ihres Willens zu geben, wodurch seine Zärtlichkeit hätte kalt werden können, erfand ein Mittel, welches bey jungen Leuten allemal seine Wirkung thut, wenn man ihnen nemlich verborgene Schönheiten zeiget, wovon ihnen ihre unerfahrene Einbildungskraft nur einen schwachen Abriß macht . . ." Weiter: „In diesen verschiedenen Bewegungen hatten sie die Achtsamkeit so wenig beobachtet, daß Zobeïde, deren Oberkleid sehr leicht und deren Rock sehr kurz war, den Augen des Prinzen das englische Bein zeigte, davon er schon vor der Mahlzeit ein wenig gesehen hatte, und welches er nunmehro ganz sah, nebst dem Anfange einer anderen Sache, die noch unendlich reizender war, und davon das Bein nur einen Vorschmack gab." Weiter: „Lumineuse sahe in einen Spiegel, welche Unruhe dem Prinzen der Anblick ihrer Reitzungen erregte, und seine Begierden durch die Schwürigkeit zu vermehren, so stellte sie sich gleichsam verdrüßlich, daß sie dieselben nur einen Augenblick entblößet gelassen; sie legte schnell ihre Hand darauf, und rückte ihren Halsschmuck herunter, bald aber griff sie mit der Hand nach dem Hauptschmucke und ließ den Prinzen von neuen Schönheiten sehen, die ihn bezaubert hatten. Man machte sich fertig, ihr die Strümpfe auszuziehen, sie setzte sich auf das Canapee und stellte sich, als kehrete sie dem Prinz den Rücken zu, um ihm einen reitzenden Fuß und eine vortrefliche Wade zu verbergen; und in dem Augenblicke drehete sie sich herum, als hätte sie ihm was zu sagen, und als ob sie nicht daran dächte, so, daß er es über und über sahe, augenblicklich schien sie sich über ihre Unbesonnenheit zu schämen und kehrte sich schnell herum. Hierauf trat sie hinter den Vorhang, ihr Hemde anzuziehen; sie schien wegen der allda herschenden Dunckelheit ganz dreist zu seyn, ob sie gleich wohl wuste, daß die Blicke des Prinzen bis dahin dringen konnten."

Der Verfasser der „Histoire de Gouberdom" läßt ebenfalls eine junge Dame ein Exhibitionsprogramm als das wirksamste Mittel, die Männer zu verführen, aufstellen:

„. . . mais offrons-nous à leurs yeux, découvrons la gorge, laissons voir nos tetons, montrons une taille fine, une jambe dégagée: les graces d'un joli visage ne sont pas toujours nécessaires, un rien les frappe; leur imagination travaille, elle s'exerce, elle perce, elle va pénétrer toutes les parties de notre

269. Das Vorspiel. Federzeichnung von Franz Christophe

corps, elle se fait les plus beaux portraits, elle donne de la fermeté à des tetons qui souvent n'en ont guère, elle se présente un sein appétissant, un ventre blanc et poli, des cuisses rondes, potelées, fermes . . ."

In dem berühmten Roman „Der japanische Prinz" von Denis Diderot, der in verschleierter Form das höfische Leben seiner Zeit schildert, sind verschiedene exhibitionistische Szenen eingeflochten. Der weiße Vogel, von dem hier die Rede ist, ist ein verzauberter Prinz. Was andererseits unter dem Singen dieses weißen Vogels zu verstehen ist, ist so durchsichtig, daß es keiner weiteren Verdeutlichung bedarf:

„Eines Morgens hub der weiße Vogel zu singen an und zwar auf eine so melodische Weise, daß alle Jungfrauen darob in Verzückung gerieten. Die Oberin, die bis dahin den starken Geist gespielt und den Vogel verachtet hatte, verdrehte die Augen, stürzte ans Fenster und rief mit versagender Stimme: ‚Ach, ich kann nicht mehr! . . . Ich vergehe! . . . ich kann nicht mehr. . . . Reizender Vogel, göttlicher Vogel, noch ein kleines Lied!' Ich sehe diese Szene vor mir und ich glaube, der weiße Vogel mag große Lust gehabt haben zu lachen, als er sah, wie etwa hundert Mädchen so dalagen, Kopf und Kleider in Verwirrung, irren Auges, beschleunigten Atems, und mit erstickter Stimme vor ihrer großen feuerfarbenen Meerkatze zärtliche Gebete stammelten." Weiter: „Lively stürzte sich auf einen Haufen Polster und zeigte so seinen Blicken Reize, die er, nicht ohne ihre Verwirrung zu teilen, der Reihe nach in Augenschein nahm. Er vermochte infolgedessen kaum ein zweites Mal zu singen, was die Ohnmacht der Prinzessin nur noch vermehrte."

Im achtzehnten Jahrhundert wurden die bekannten erotischen Bibelmotive, wie z. B. „Susanna und die beiden Alten", „Joseph und die Potiphar" usw. mehrfach in galanter Weise in Verse gebracht, die im Ton von volkstümlichen Melodien zu singen waren. Die geile Potiphar ist natürlich stets exhibitionistisch aufgefaßt. Aus einem dieser Versspiele, das unter dem Titel „La chasteté de Joseph" 1789 erschienen ist, zitiere ich die folgenden Verse, in denen die Potiphar den Joseph mit dem Hinweis auf ihre Reize und ihre Zärtlichkeiten zu verführen sucht:

„Mais au moins mon petit regarde.
Tiens, vois. Pourquoi te dérober?
Oh! non, Madame, je n'ai garde!
C'est le moyen de succomber.
Admire cette jambe fine,
Cette bouche, ce teint fleuri;
Touche cette gorge divine:
Mais regarde donc, mon ami;
Vois, q'c'est joli! . . ."

„Quoi! tu rejettes mes carresses!
Quoi! je ne peux pas t'enflammer!

Je te comblerai de richesses,
Mon ami, si tu veux m'aimer.
Que crains-tu donc de ta Maitresse?
Viens, et mets la main sur mon coeur;
Partage toute ma tendresse.
Ah! fais-moi .... Ah! fais moi ....
Jou .... jouir sans cesse."

Aus derselben Zeit stammt die Verserzählung von La Fontaine „Les cerises". Diese pikante Erzählung gehört in die Reihe der spezifisch exhibitionistischen Dokumente. Es handelt sich dabei um den Genuß, im Anblick der Reize eines jungen Weibes zu schwelgen, das mit Gewalt dazu gezwungen ist, sich vor einer ganzen Horde geiler Männer nackt zu entkleiden. Damit diese bei dieser erzwungenen Schaustellung restlos auf ihre Kosten kommen, wird ein Korb Kirschen, den das junge Mädchen gebracht hat, auf den Boden geschüttet, von wo es diese einzeln auflesen muß. Die entscheidende Stelle dieser Verserzählung lautet nach der Übersetzung von Wilhelm Heinse:

„Verbirgt sie was dem einen im Bewegen,
So sehn's die andern insgesammt;
Flieht sie den General, so sehn's die Tagediebe,
Und Jeder wird zur Brunst entflammt.
Ein jeder Schatz im Heiligthum der Liebe,
Das Heiligste der Schönheit auf der Welt,
Sie mag es, wie sie will, nur machen,
Wird hundertmal dem Auge vorgestellt
Und allen Sinnen, die wie Teufel wachen."

Man vergleiche auch den gleichnamigen berühmten Kupfer von Heinrich Ramberg in E. K. I.

Daß galante Memoiren meistens nichts anderes sind als auf dem Wege der Phantasie erfüllte Wunschträume ihrer Verfasser, habe ich bereits im ersten Teil an der Hand von Casanovas Memoiren dokumentarisch nachgewiesen. Das gleiche gilt von den „Denkwürdigkeiten eines deutschen Offiziers", der unter Napoleon I. gedient hat, und die neuerdings unter dem Titel des deutschen Casanova neu herausgegeben worden sind. Ich gebe hier die Stelle, wo der Verfasser über sein erstes intimes Zusammentreffen mit der ewig liebeshungrigen Schwester Napoleons I., der Fürstin Pauline Borghese, berichtet und die exhibitionistische Art schildert, wie er von dieser zur Liebe aufgefordert worden ist:

„Das Abenteuer kam mir sehr romantisch, beinahe märchenhaft vor, und ich dachte eben über den Ausgang, den es wohl haben könnte, nach, als eine in den feinsten Batist gehüllte Frauengestalt durch eine Seitentür in den Badsaal, in dem man mich warten geheißen, trat, auf mich zuging und mich lächelnd fragte, wie es mir hier gefalle. Ich erkannte sogleich Napoleons schöne Schwester, deren üppige und vollkommen plastische Formen sich bei jeder Bewegung durch die Falten ihres Gewandes ausdrückten. Sie reichte mir die Hand zum Kusse, hieß mich hier willkommen und auf einem schwellenden Ruhebett neben sich niederlassen. Hier war ich sicher nicht der Verführer, sondern der Verführte, denn Pauline ließ alle ihre durch das Chiaro-Scuro noch erhöhten Reize spielen, mein Blut in Wallung und meine Sinne in Aufregung zu bringen, was ihr denn auch vollkommen gelang."

Um einen ähnlichen Vorgang, nur dichterisch behandelt, dreht es sich in der folgenden Stelle des Gedichtes „Salome" von Hans Ludwig Held:

270. Ungeniert. Federzeichnung von George Grosz

„Und die Schleier fallen alle
und wie golddurchtränkter, weißer Marmor
starren ihre weiten Hüften
und es zittern ihre Lenden
wie des Sees weiße Wellen,
wenn sie mit dem Sturmwind kosen.

Rote Sünden — — laute Quellen
rinnen flutend durch die Adern.

Und sie sinkt in sich zusammen;
kauernd lag sie vor dem Throne
häßlich schön in ihrer Nacktheit."

Aus Aubrey Beardsleys erotischer Erzählung „Venus und Tannhäuser" zitiere ich die folgende rein exhibitionistische Szene:

„Die übrige Gesellschaft zeigte einige höchst aparte Toiletten, und man sah eine Menge köstlicher Frisuren. Es gab getupfte Schleier, die der Haut den Schatten erwählter und erhabener Krankheiten aufmalten, Fächer mit Sehschlitzen, durch die man blinzeln und schauen konnte, ohne selbst gesehen zu werden; ferner sah man Fächer, auf die seltsame und kühne Verschlingungen vereinigter Leiber gemalt waren."

Eine moderne Erzählung ausschließlich exhibitionistischen Charakters, der ebenfalls ein ausgesprochener künstlerischer Wert zukommt, ist das in der Serie „Der Venuswagen" vor einigen Jahren veröffentlichte „Aldegrever Mädchen" von Alfred Richard Meyer. Ich gebe daraus die folgende Stelle:

„Während Vita die Brötchen servierte, die fingerdick mit weißem Gervais bestrichen waren und je drei Walderdbeeren wie den Schmuck exotischer Ordenszeichen trugen, wechselten die Freunde schnell genug jene gewöhnlichen Fragen, die sich immer ergeben, wenn man sich ein Vierteljahr lang nicht gesehen hat. Und wenn zwischen ihnen bisweilen sekundenlanges Schweigen stand, so war das keineswegs eine gewisse Befangenheit untereinander oder gar dem Mädchen gegenüber, vielmehr fühlte Will niemals so stark den Reiz dieser wunderbar freien Atmosphäre, der ihn nicht zuletzt an Ullerich fesselte.

271. Illustration zu „Das Aldegrever Mädchen". Lithographie von W. Rößner

‚Der Meister wird sich durch deinen popligen Besuch nicht in seiner Arbeit stören lassen. Du kannst dir ja unterdessen Vitas Akt mal beäugen. So'n gutes Bilderbuch wird dir nicht alle Tage von Mama Natur aufgeschlagen. Und wenn du nur für zwanzig Pfennig Dunst von der Geschichte der Malerei intus hast, so wirst du wissen, welchem Jahrhundert dieser Leib da entstammt. Und so was gebiert sich jetzt ganz von selbst in Preußisch-Berlin in der Weinmeisterstraße und läuft herum in durchbrochenen Strümpfen, fußfreiem Rock und Voile-Bluse mit Pierrot-Kragen! Runter mit den Klamotten, Mädchen!" Vita tat das, was ihr Beruf war, wozu die Mutter sie von ihrem elften Lebensjahr an von Atelier zu Atelier geschleppt hatte. Und sie kam Ullerichs Aufforderung mit einer gewissen Hast nach, die weniger geschäftliche Gewohnheit war, wie bei den meisten ihrer Kolleginnen, als vielmehr das freudige Nichtabwartenkönnen, ein magdliches Gehorchen, ihre Schönheit darzutun vor wissenden, wägenden und wertenden Augen. Sie vermied es sogar, hinter den Rupfenschirm zu treten, sondern ließ, wie in kindlicher Selbstverständlichkeit, ohne jede Scham die Kleider herab. Dann strich sie, als ob sie an ihrem nackten Körper noch etwas zurechtzuzupfen habe, glättend über die Kuppeln der jungen steilen Brüste, ehe sie mit ein paar raschen Griffen die gebändigten, kastanienroten Haare löste, daß einige Nadeln hell am Boden aufklirrten. Jene Befreiung schien ihr ebenso notwendig für diesen Augenblick zu sein, wie vorher schon das Abstreifen der Schuhe und Strümpfe, wieder ganz im Gegensatz zu ihren Kolleginnen, die gerade hier fast immer Häßlichkeiten zu verbergen haben. Diesen langen, schmalen Füßen aber, die kein zu enges Schuhwerk krüppelig zerdrückt hatte, sah man die spreizende Wollust ihrer feinknöcheligen, fast tierisch beweglichen Zehen an, sich in Licht und Luft dehnen zu können. Will Sperber saß ohne Worte da, und er zitterte ein wenig, als er den Blick von den ebenmäßigen Füßen an dem jonischen Säulenbau der hellbräunlichen Beine hinaufgleiten ließ. ‚Kennst du Albrecht Dürers Kleine Fortuna auf der Kugel? — Vita, dreh dich mal um!' ‚Das ist das Wunder aller Nürnberger Kleinmeister! Vater

Der Straßenpendel

Aquarell von Georg Grosz

Beham —' ‚Aldegrever kennst du wohl nicht? Hier hast du das Fleisch des deutschen sechzehnten Jahrhunderts!"

Was ich weiter oben über die erotischen Romane „Themidor" und „Angola" gesagt habe, gilt auch für die modernen erotischen Romane „Fritz", „James Grunert", und ähnliche, das heißt, alle sind ebenso ausgesprochene Exhibitionsromane, wie sie Voyeurromane sind. In dem Roman „Fritz" gibt es ganze Kapitel, in denen es sich einzig um die Schilderung von Exhibitionsszenen handelt. Ich begnüge mich hier mit dem folgenden kurzen Zitat, in dem es sich um eine förmliche Exhibitionsorgie handelt. Freilich um eine, wie man sie heute öffentlich in jeder Revue zu sehen bekommt:

„Genau in derselben Reihenfolge wie bei jenem ersten, in gewöhnlichen Ballettkostümen getanzten Walzer, schwebten auch jetzt wieder die Tänzerinnen stets nach sechzehn Takten in Partieen zu fünf und nach Altersklassen geordnet aus den Blumenbuketts hervor, nur mit dem Unterschiede, daß sie jetzt, bis auf die dunkelblauen Pantoffelchen — vollkommen nackt waren! Man kann sich vorstellen, mit welcher Begeisterung die Zuschauer, die gleich beim Auftritt der ersten fünf Vierzehnjährigen in Rufe des freudigsten Erstaunens ausgebrochen waren, ihren Beifall jetzt zum Ausdrucke brachten! Was war das aber auch für ein Anblick! Diese fünfundzwanzig nackten Mädchen zwischen vierzehn und achtzehn Jahren! Wie sie da durcheinander schwebten, ihre grazilen Leiber bogen und wanden, die Arme in die Luft warfen und die Beine streckten und spreizten! . . ."

272. Der Maler und sein Modell. Gemälde von Otto Dix

Aus dem Roman „James Grunert", in dem jede einzelne der verschiedenen Huldinnen des Helden in der Rolle der begeisterten Exhibitionistin sich auslebt, zitiere ich als Proben die folgenden kürzesten Stellen:

„‚In dem eleganten tailor made-Kleid zeichneten sich die herrlichen Linien ihres Leibes in dezenter Deutlichkeit ab — mir schwindelte, welche Schätze würde ich da entdecken! Sie sah meinen Blick und ließ ihn wieder über sich ergehen, wie damals in der Loge. ‚Nun, gefalle ich Ihnen?' fragte sie. ‚Ich danke Ihnen, daß Sie dieses Kleid gewählt haben,' sagte ich und küßte ihr die Hand. Weiß war die und zart, mit rosigen, schmalen Nägeln. ‚Deshalb habe ich es auch angezogen.'". Weiter: „Wenn ich zum Beispiel an meinem Schreibtisch saß und arbeitete, kam sie auf mich zu — wie in aller Unschuld natürlich — und beugte sich über mich, um zu sehen, was ich triebe. Daß ich dabei ihre zarten aber festen Brüste an meiner Wange zu spüren bekam, war gewiß nicht ihre Schuld. Das Manöver machte sie so lange, bis ich die Selbstbeherrschung unter den Tisch schmiß und in die Luft ging. . . . Oder sie stellte den Fuß auf einen Sessel, um sich etwas an ihrem Schuh zu richten. Was konnte sie dafür, daß ich dabei ein Stück von der appetitlichen Wade zu sehen bekam, und über diesen Anblick in Tobsucht verfiel? Mit dem harmlosesten Gesicht von der Welt nestelte sie zehn Minuten lang an dem Schuh herum; immer höher schob sich der Rock, unter dem sich am Ende gar noch das blauseidene Strumpfband zeigte."

Weil die erotische Literatur nur Wunscherfüllung auf direktestem Wege ist, so findet man in ihr wie schon gesagt, sämtliche männlichen Exhibitionssehnsüchte behandelt. Die folgende Schilderung aus dem englischen Roman „Weiberherrschaft" von Julian Robinson (dem nachmaligen Viscount Ladywood, wie auf dem Titel zu lesen steht) könnte ein Kommentar zu den Christopheschen Zeichnungen „Das Vorspiel" (Bild 261 u. 269) sein:

„Sie setzte sich auf ein Taburett und hielt einen Fächer, den sie kokett in ihrer lieblichen mit Grübchen versehenen Hand spielen ließ. Der eine Fuß lag auf der Querstange des Kamingitters, so daß ihre verführerische Stellung die schlanken Beine und die durchbrochenen Strümpfe bis zu einer gewissen

273. **Der Hochmut.** Farbige Gravüre von André Lambert

Höhe sehen ließ und auch ab und zu einen Ausblick auf herrliche Spitzen und schneeweiße Unterkleidung gestattete."

Eine Phantasie, der man in der erotischen Literatur dutzendmal begegnet, ist die folgende, die dem Roman „Durchtollte Nächte, durchjubelte Tage", Roman einer Lebedame, (Prag 1908) entnommen ist:

„Ein andermal, als der Herr des Hauses gerade einen wichtigen Gang zu seinem Rechtsanwalt hatte, fand sie plötzlich, daß an der Tüllgardine an dem Fenster ihres Zimmers etwas nicht in Ordnung sei. Friedrich wurde beordert, die Doppelleiter zu holen, und mußte sie halten, während Lore hinaufkletterte, um den Schaden zu reparieren. Merkwürdigerweise hatte sie keine Beinkleider an und der arme Friedrich bekam fast die Genickstarre. Das Wasser lief ihm im Munde zusammen, und als sie endlich herunterstieg und — natürlich aus Versehen — ihr Rock auf einer der oberen Sprossen hängen blieb, sprangen ihm die Augen fast aus den Höhlen. Was er da sah, war aber auch danach . . ."

Wie kann man als liebende Braut einen tölpelhaften Bräutigam, der „das natürliche weibliche Sehnen" absolut nicht kapieren will, dazu erziehen, sich Vorschüsse auf die Ehe zu nehmen? Nun, indem man ihm „zufällig" Dinge unter die Augen stellt, die einen Toten zum aktivsten Leben erwecken müssen. Natürlich wird das schlau arrangierte Schauspiel schließlich nicht dem langweiligen Bräutigam, sondern einem Würdigeren zuteil. Denn wenn das erstere auch für eine normale Phantasie kein allzu fernliegender Gedanke ist, so ist das letztere für die Vorstellungswelt eines Erotomanen um so pikanter. Also phantasiert der Verfasser des „Schlosses der Unschuld" sein Exhibitionsschauspiel auf diese Weise zusammen:

„Lore hörte staunend die Weisheit der jungen Belehrerin. Sie kam sich demgegenüber sehr unerfahren vor. Sie mußte über den Eifer des Feuerkopfes lächeln. Hilde fuhr unbeirrt fort: ‚Paß auf, wir werden Werner ändern! Er weiß ja gar nicht, wie schön du bist. Heute gegen Abend baden wir beide im Parksee. Ich lasse es ihm durch einen Jungen sagen und will meinen, dann ist er neugierig und belauscht uns. Ich tauche unter, du nicht, verstehst du? Dann sollst du sehen, wie zärtlich er wird!' — Lore ließ sich nach vielem Widerstand zur Ausführung dieses Planes bewegen. Noch am selben Abend erklärte Hilde beim Abendessen: ‚Jetzt gehe ich mit Lore baden. Sie brauchen sich keine Sorge zu machen, Herr Doktor, ich bin sicherer Schwimmer und bringe sie Ihnen heil zurück.' Werner starrte Lore an. Sollte sie das tun, ohne ihn vorher gefragt zu haben? Aber Lore schaute mit einem etwas verschlossenen Gesicht auf ihren Teller. Werner Walz kämpfte mit sich selbst. Im Innern lockte ihn eine Stimme, die Schönheit seiner Verlobten unverhüllt zu genießen. Aber durch seine Grundsätze wurde er bald Sieger über die Versuchung und begab sich auf sein Zimmer, um seine Doktorarbeit fortzusetzen. Der Baron staunte. Wenn ihm solche Gelegenheit geboten worden wäre! Und plötzlich stand sein Entschluß fest: er selbst wollte sie ausnützen. Aus dem Gebahren der Mädchen hatte er den Zweck erraten. Nun, wozu der eine zu töricht war, wollte er klug genug sein. Sein Blut stürmte ihm noch von dem Tragen Lores her. Er fand seiner Frau gegenüber einen Vorwand und schritt schnell durch Garten und Park. Die Pulse klopften ihm jugendlich wild, als er den See erreicht hatte. Vorsichtig versteckte er sich im Gebüsch. Blasses Mondenlicht legte silberne Tafeln über das Ufer und Wasser . . . . Die Mädchen mochten kurz vor ihm angekommen sein. Sie entkleideten sich leise plaudernd und ihm unsichtbar. Jetzt kam Hilde heraus und trat bis an die Schenkel ins Wasser. Sie war strahlend nackt. Zögernd folgte die schlankere Gestalt Lores. Das Haar floß ihr über Brüste und

274. Präsentation! Gemälde von Fossa Calderon

Rücken wie ein Schutzmantel. Hilde warf Wasser nach ihr. Sie kauerte sich zusammen und lief gebückt hart an des Barons Versteck vorbei. Seine Augen glühten ihr nach, wie sie im vollen Glanz des Mondes langsam tiefer ins Wasser schritt, sich dehnte, reckte, tauchte, emporstieg, sich lang niederwarf und dicht am Ufer auf dem Rücken ruhte, daß ihr ganzer Leib aus der Flut schimmerte. Das Haar schwamm um sie. Hilde kam zu ihr, schwang einige Wasserrosen an langen Stielen und trieb Lore mit neckischen Hieben empor. Dann wand sie ihr die grünen Stiele um Hüften, Schultern und Schenkel, so daß die Blüten sich im Schoß zusammenfanden. ‚Meernixe!' rief sie fröhlich. . . ."

Hierzu ein Gegenstück, wo Schüler und Lehrerin miteinander d'accord sind. Die erste Instruktionsstunde, die eine elegante junge Dame einem auf ihre intimen Schönheiten neugierigen Jüngling erteilt, um ihn in die sämtlichen Mysterien ihres Körpers einzuweihen, malt sich der Verfasser des Romans „Fritz" so aus:

„Als sie ihn wieder freigab, sagte Herta leichthin: ‚Du bleibst vorläufig angezogen, mein Junge.' Und in einem feinen Befehlston fuhr sie fort: ‚Der erste Dienst, den ich von Dir fordere, ist, daß Du — mich entkleidest. Aber langsam! Ganz langsam! Zuerst löse mir einmal die Achselspangen.' Fritz geriet natürlich in eine nervöse Hast. — ‚Halt!' rief die Schöne. ‚Langsam, habe ich gesagt. Ganz langsam!' — Er bemühte sich, seine angenehme und doch wieder quälende Beschäftigung etwas gemächlicher zu betreiben und löste so behutsam als möglich die feinen Silberschnüre über den Schultern. Nachdem dies geschehen war, nahm Herta auf der Ottomane Platz und hieß Fritz, sich neben sie zu setzen. ‚Wie gefällt Dir das da unten?' fragte sie und hob den rechten, ihm zugekehrten Arm, der jetzt über die Achsel hinaus völlig entblößt war, ein wenig in die Höhe. Das liebliche, duftige Haargekräusel lag dicht vor seiner Nase. Fritz glotzte und zögerte. ‚Nur Mut!' rief sie aufmunternd, als er sich noch immer schüchtern gebärdete, da er fürchtete, durch irgendeine zu rasche Tat ihren Unwillen zu erregen, ‚nur Mut! Solange, bis ich Dir den folgenden Befehl erteile, kannst Du mit dem, was Du gerade vor Dir im Naturzustande siehst, tun und lassen, was Du willst. Aber — nur nicht hineinbeißen!' fügte sie lächelnd hinzu . . . Er sog den eigenartigen Duft dieser Löckchen ein und berührte gleichzeitig mit den Lippen die ungemein feinen Härchen, die sich in die oberen Teile der Arme und sogar ein wenig gegen den Busen hin fortpflanzten. — Bald aber hatte er daran nicht genug! Da ihm das reizende Fräulein gegenüber allem, was er gerade vor ihr im natürlichen Zustande vor sich sehen würde, vollkommene Freiheit eingeräumt hatte, küßte er auch ihre runden Schultern und das mollige Fleisch der Oberarme, die er ungemein zärtlich mit den Händen umfaßte . . . Nachdem Fritz — nicht nach seiner Ansicht, aber derjenigen seiner entzückenden Meisterin — genug geküßt hatte, erhob sie sich und trat vor den hohen Ankleidespiegel, in dem sich beide in ganzer Figur sehen konnten. ‚Öffne mir rückwärts das Kleid!' befahl Herta. Fritz gehorchte und verabsäumte nicht, während er diesen Befehl ausführte, von der gütigen Erlaubnis der schönen jungen Dame Gebrauch zu machen und alles an ihr zu küssen, was er gerade sah. Seine Küsse

275. Am Kamin. Na, wie gefall' ich dir?
Farbige Radierung von Max Brüning

276. Die Versuchung des heiligen Antonius. Radierung von Michel Fingesten

277. Die Witwe. Radierung von Max Brüning

regneten also auf die Schultern, Oberarme, den Nacken und Rücken nur so herab. ‚So, nun streife mir das Kleid sachte ab', lautete der nächste Befehl. — Fritz vollführte ihn, hinter dem Rücken des Fräuleins stehend, und im nächsten Moment lag dieser wunderbare Rücken ganz bloß vor ihm ... Ein Schrei des höchsten Entzückens entfuhr aber der Brust des überglücklichen Jünglings, als er wahrnahm, daß Fräulein Herta weder ein Hemd noch Mieder angelegt hatte ... Fräulein Herta trat nun graziös aus dem gefallenen Kleide heraus und tänzelte, nur mit den zierlichen Ballschuhen, langen schwarzen Seidenstrümpfen und dem weißen Tüchlein bekleidet, wieder zur Ottomane, wo sie sich niederließ. ‚Jetzt knie vor mich hin und ziehe mir Schuhe und Strümpfe aus,' befahl die reizende Schöne. Fritz beeilte sich, dem neuen Befehl nachzukommen. Während der Ausführung bemühte er sich, dem Fräulein die schlanken Beinchen etwas höher zu heben, als es gerade nötig war, aber zu sehen bekam er leider nichts! ... Aber Fritz war allein schon über ihren bezaubernden Busen, die schönen Arme, die elegante Taille und wundervoll geformten Beine in höchste Verzückung geraten. Als er seine Arbeit so rasch als möglich beendet hatte, befahl sie ihm, auf der Ottomane Platz zu nehmen ..." Das war, wie gesagt, die erste Instruktionsstunde.

„Wie sag ich's meiner Tochter?" fragt sich eine immer noch liebeslustige und für das Glück ihrer zur Jungfrau heranwachsenden Tochter besorgte schöne Witwe. Und sie gibt sich nach der erotomanisch veranlagten Phantasie des ungenannten Verfassers von „Edme" (Wien o. J.) die Antwort: Indem ich mich beim Besuch meines Freundes in der Gegenwart meiner Tochter nicht allzusehr ziere:

„Sie nahm deshalb einen Gedanken wieder auf, der ihr schon während der Nacht durch den Kopf gegangen war. Nämlich den, sich dem Oberst in Gegenwart ihrer Kleinen zu ergeben. Den noch weiter nötigen Unterricht konnte sie dann theoretisch, und was wertvoller war, auch praktisch mit ihrem Galan, der sich dieser pikanten Aufgabe gewiß mit größter Sorgfalt und Hingabe unterziehen würde, gemeinsam erteilen."

Natürlich wurde dieses Programm im weiteren Verlauf der Geschichte auch dementsprechend realisiert; denn in erotischen Romanen gibt es eben niemals unerledigte Wünsche.

In dieser Weise könnte man noch ungezählte Bogen füllen. Ich will mich aber zum Schluß dieses Abschnittes mit einigen Beispielen begnügen, in denen sich der intensive Genuß spiegelt, den so vielen Männern die Vorstellung bereitet, die eigene Frau nicht nur heimlich, sondern ganz offen auch anderen Männern aufs intimste zur Schau zu stellen, ja, sie diesen sogar direkt zur Liebe anzubieten. Daß dieser Fall im wirklichen Leben keineswegs zu den Seltenheiten gehört, weiß jeder Sexualforscher. Deshalb begegnet man ihm auch so oft in der erotischen Literatur.

Aus einem erotischen Briefwechsel zitiere ich diese Stelle:

„Denke Dir, gestern abend war Baron von L. bei uns. Er ist wahnsinnig in meine Frau verliebt und macht auch in meiner Gegenwart kein Hehl daraus. Er hat gestern allen Ernstes mit ihr über seinen Plan gesprochen, mit ihr nach Swinemünde zu reisen, nachdem er vorher mich um mein Einverständnis gefragt hatte. Ich habe ihm gesagt, daß ich mich freuen würde, wenn Magda einige Wochen mit ihm

verreist. Magda hat ihm noch nichts versprochen, aber die Aussicht, mit ihrem Freunde eine Zeitlang ungestört zu sein, und die Gewißheit, daß sie mir damit einen Gefallen erweist, daß ich in dieser Zeit ganz mich Dir hingeben kann, werden ihr den Entschluß leicht machen."

Als zweites Beispiel zitiere ich „Die Bekenntnisse eines Schriftstellers", angeblich aus dem Französischen übersetzt von Dr. Schwarz, wo diese Wunschphantasie den Hauptinhalt bildet. In diesen Bekenntnissen liest man:

„Ich wurde seiner Frau vorgestellt. Sie tat sehr zurückhaltend, nur manchmal verriet ein Blick, den sie mit ihrem Mann wechselte, daß sie zufrieden sei. Hin und wieder neigte sie sich auch gegen mich, wie unabsichtlich, so daß ich ihr unter den Ausschnitt ihres stahlblauen Reformkleides zwischen den feingeäderten Brüsten bis auf den Leib hinab sehen konnte."

Aber das ist nur die Einleitung. Die Fortsetzung dieses Besuches besteht darin, daß der gefällige Gatte seine Frau dem neuen Hausfreund direkt und in deren Gegenwart zur Geliebten anbietet. Sie wird es selbstverständlich, und er erlangt sofort auch alle Gattenrechte.

Zur förmlichen Orgie ist diese spezifische Wunschphantasie in dem flagellantistischen Roman „Germaine und Molly" gesteigert. Hier stellen gleich ein halbes Dutzend Männer — eine Gesellschaft von befreundeten Aristokraten — ihre Gattinnen und Schwestern einander gegenseitig in obszöner Weise zur Schau. Wie bei allen flagellantistischen Romanen, so geschieht es auch hier in der üblichen Form einer öffentlichen Abstrafung für irgendwelche gesellschaftlichen Verstöße oder Sünden, die mehrere der Damen insgeheim begangen haben. Da sich die wirklich Schuldigen nicht nennen wollen, so werden „im Interesse der Moral" alle gemeinsam und auf die gleiche Weise in Gegenwart aller Männer abgestraft. Man liest:

278. Die rückseitige Front.
Gemälde von Louis Chalon

„So! Nun wollen wir, meine Herren, unsere Damen zunächst noch wie halsstarrige Kinder behandeln, damit sie uns nicht unnötiger Härte beschuldigen können. Auch wollen wir noch ihr Schamgefühl tunlichst schonen. Es nehme daher jeder Herr seine Gattin, resp. seine Schwester und entblöße sie, und dann wollen wir ihnen allen tüchtig die Ruten geben. Um gleich mit seinem Beispiel voranzugehen, holte er Simone, trug sie nach der Saalmitte und ließ sie vor sich hinknien. Er nahm ihren Oberkörper zwischen seine Beine und drückte, sie festhaltend, seine Schenkel zusammen. Dann bückte er sich tief hinunter, hob ihr die Röcke auf . . . Neben ihm stellte sich Freiherr von Ostenstatt auf, der die Baronesse trotz aller ihrer Bitten und Verwünschungen, trotz ihres Flehens und ihrer Tränen getreu nach Gastons Vorbild plazierte und ihren noch von der Hand des Marquis geröteten Popo sehr rasch ans Tageslicht brachte. Das nächste Backenpaar, das wohl zum ersten Male vor fremden Männern das schützende Höschen verließ . . ., gehörte der Gräfin Jenny. Ihr zärtlicher Gatte schonte sie nicht, sondern opferte das entlegenste Fleckchen ihres nackten Popos der gemeinschaftlichen Sache. Baron Schildheim hatte am meisten Mühe, dem Beispiel der anderen Herren zu folgen und seine widerspenstige Gattin in die Lage zu bringen, wo er auch ihren fleischigen Körperteil für die Rute empfangbereit machen konnte . . ."

Selbstverständlich melden sich die schuldigen Damen trotzdem nicht. Also ist das nur der zahme Anfang, und der nach den aberwitzigsten Exhibitionsgenüssen hungernde Autor hat dadurch einen be-

279. Zur Schau. Gemälde von Pascin

gründeten Anlaß, solche Prozeduren in seiner Phantasie nicht nur zu wiederholen, sondern sie auch zu immer tolleren Exhibitionsorgien zu steigern.

Das Groteskeste an exhibitionistischer Ausschweifung enthält der Roman „L'armée de volupté" von Le Nismois. Hier gipfeln die Wunschträume des Verfassers in der Organisation eines über die ganze Welt sich erstreckenden erotischen Klubs, dem Tausende und Abertausende angehören. Sein Programm ist: Alle für alle. Also der Pluralismus in seiner höchsten Potenz. Da man aber nur mit den Augen in unbegrenztem Maße genießen kann, so stellt man sich einander stets en masse, dutzende von Frauen jedem einzelnen dem Klub angehörenden Mann in den groteskesten Situationen, Stellungen und Kombinationen zur Schau. Die Männer tun natürlich das gleiche. Ein noch mehr gibt es nicht. Daß diese groteske Phantasie übrigens auch in der offiziellen Literatur ihren deutlichen Ausdruck gefunden hat, beweist das bekannte, oft gespielte Schauspiel „Hidalla" von Frank Wedekind; die Wunschphantasie eines Dichters, die nur deshalb so üppig und so ausschweifend ist, weil das wirkliche Leben dieses Mannes, dem zu allem aktiven Handeln im letzten Augenblick die Entschlußkraft versagte, gerade nach dieser Richtung so wenig erfolgreich verlief, wie jeder genauere Kenner seiner Person weiß Darum vor allem wurde er auch zum typischen Exhibitionisten der modernen deutschen Literatur. Die Exhibitionisten sind sehr häufig solche Menschen, die in der Praxis am wenigsten Positives erlebt haben. Der Exhibitionismus ist in sehr vielen Fällen nur eine prunkvolle Theaterkulisse, durch die der Welt — aber auch sich selbst zum Troste — ein in Wahrheit gar nicht vorhandener Palast vorgetäuscht werden soll. Das ist vielleicht das allerletzte Geheimnis, das sich hinter diesem so mächtigen Drange verbirgt

Nun aber noch ein Punkt. Die Moralheuchelei ist geneigt, den Exhibitionismus, wo er sich als solcher zeigt, als ein Ergebnis und als eine Sumpfblüte der städtischen Überkultur zu denunzieren und zu behaupten, daß sich bei dem angeblich nicht verbildeten bäuerlichen Menschen solche „Moralien" nicht fänden. Dutzende von Sprichwörtern, Redensarten, Gstanzln und ähnliches, die man aus allen Himmelsstrichen zusammentragen kann, begründen aber das Gegenteil und beweisen, daß es sich im Exhibitionismus tatsächlich um ein ganz allgemein menschliches „Laster" handelt. Ich zitiere als Beleg ein einziges Beispiel aus dem gerade in solchen Dingen so offenherzigen bäuerlichen Volksmund. Es stammt aus Oberbayern und lautet:

„S' Mensch hat zan Buam gsagt: Dein War ist echt,
Geh her, schau die mein an, Is a nit ganz schlecht."

*

Der blaue Pyjama

Farbige Radierung von Max Brüning. 1920

Albert Langen, München

280. Des Teufels Aussaat. Radierung von Félicien Rops

## Dreizehntes Kapitel

# Phallische und cunnische Phantasien

Phallus und Cunnus sind (vgl. erster Teil, S. 301 u. f.) der konkreteste Bezirk alles Erotisch-Gegenständlichen; sie sind die Zentralvorstellungen, von denen alles sexuelle Phantasieren ausgeht, und auf die sich letzten Endes alles konzentriert. Noch deutlicher: Alles Erotische ist nur Umschreibung, bald mehr, bald weniger durchsichtige Verkleidung dieser beiden primären Träger des Geschlechtlichen und ihrer Funktionen. Infolgedessen bilden sie also nicht nur das einzige und direkte Thema des Erotisch-Niedrigen oder Erotisch-Primitiven, sondern sie sind auch genau so der eigentliche, wenn auch geheime, Inhalt des Erotisch-Erhabenen. Die Feststellung dieser letzteren Tatsache kann nur auf die Gedankenlosigkeit enttäuschend wirken. Da die „gütige Mutter Natur" diese beiden Organe zu den spezifischen Verkörperungen des männlichen

281. Die lüsternen Alten.
Farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson

und weiblichen Geschlechts gemacht hat, und da sie mit ihrer geschlechtlichen Funktion außerdem das höchste physische Lusterleben verknüpft hat, ist dieser Zusammenhang zwischen dem Höchsten und dem Niedrigsten ebenso selbstverständlich wie unabänderlich. Das von einer sozialen Ethik verfolgte Ziel, und mag dieses noch so „ideal" verklärt sein, kann also aus den gleichen Gründen niemals darin bestehen, diesen „gemeinen" Inhalt im Eros zu tilgen, sondern nur darin, die physischen, geistigen und seelischen Formen, in denen sich das Physisch-Geschlechtliche manifestiert, immer mehr zu veredeln, d. h. zu vermenschlichen. . . .

Die ungeheure Zahl von konkreten Gestaltungen des Phallischen und Cunnischen, denen man zu allen Zeiten und bei allen Völkern begegnet, weiter der Umstand, daß der niemals ruhende Auto-Erotismus immer neue Massen solcher Gestaltungen zutage fördert, sind angesichts dieser Zusammenhänge ebenfalls ohne weiteres begründet. Aus dieser schier erstickend wirkenden Überfülle an Material habe ich im ersten Teil nur eine kleine Zahl Beispiele zur Begründung meiner theoretischen Darlegungen herangezogen. Ich konnte mich mit diesem relativ Wenigen begnügen, weil bereits der erste Band der „Geschichte der erotischen Kunst" und ebenso die drei Ergänzungsbände meiner Sittengeschichte ein sehr reiches Material in dieser Hinsicht enthalten. Die gleichen Gründe gestatten es mir, mich auch in diesem Band, sowohl im Bildlichen wie im Literarischen, auf nur relativ wenige, ganz besonders charakteristische oder künstlerisch bedeutsame Stücke als Ergänzung zu beschränken. Der allgemeinen theoretischen Analyse dieses Problems ist gar nichts hinzuzufügen, weil die weiter in Frage kommenden Gesichtspunkte, die orgiastische Tendenz und der exhibitionistische Charakter, die sich in allen phallischen und cunnischen Gestaltungen ausprägen, schon in den vorhergegangenen Kapiteln ausreichend geklärt sind. Dagegen möchte ich in diesem Kapitel im Anschluß an das im folgenden zu besprechende neue Material noch auf einige andere Motive und Gesichtspunkte zu sprechen kommen, die bis jetzt von mir noch nicht erörtert worden sind, die sich aber besonders eng ans Phallische und Cunnische knüpfen. Es sind das der Cunnilingus, die Fellatio, der männliche Orgasmus und die männliche Potenzprotzerei. —

Die hier von mir vereinigten neuen Bilddokumente bedürfen im einzelnen nur kurzer Erläuterungen. Bei der Lithographie „Der Ring des Hans Carvel" von Eugen Devéria (Bild 282) handelt es sich um eine oft variierte Illustration zu der Lafontaineschen Fabel gleichen Namens. Während Hans Carvel an der Seite seines jungen Weibes schläft, erscheint ihm im Traum der Teufel und sagt zu ihm: „Solange du diesen Ring am Finger hast, bist du der Treue deines Weibes sicher." Als Hans Carvel in diesem

Augenblick erwacht, entdeckt er, daß dieser Ring der Cunnus seines Weibes ist. Dieser cunnische Witz verbindet mit seinem „pikanten" Charakter zugleich eine sehr tiefe Erniedrigung des Weibes, denn eine brüchigere Garantie der weiblichen Treue kann es nicht geben. Es ist zu bemerken, daß es sich in diesem Blatt ebensosehr um eine phallische Phantasie handelt, denn man muß beachten, daß der Finger zugleich Symbol des Phallus ist, und von diesem Gesichtspunkt aus fügt sich dieses Blatt auch vollkommen in den Hauptcharakter der Devériaschen Produktion. Diese ist, wie bei seinem Zeitgenossen Charles Maurin, ausgesprochen phallisch. Beide sind typische Vertreter des Phallischen. Als solche muß man, wie ich hier wiederholen möchte, die Künstler bezeichnen, die in ihre erotischen Darstellungen stets den erotisch tätigen Mann einführen und die Komposition so gestalten, daß für den Beschauer der Phallus immer sichtbar ist, und zwar selbst auf Kosten der perspektivischen Richtigkeit; außerdem bildet der Phallus in solchen Fällen stets die kompositorische Pointe des betreffenden Bildes. Demgegenüber sind als Vertreter des Cunnischen die Künstler zu bezeichnen, die bei ihren erotischen Darstellungen wenn nicht vollständig, so doch vielfach auf den erotisch tätigen Mann verzichten und in gleicher Weise alles auf den Cunnus des Weibes pointieren. Bei den Vertretern des Phallischen steht sicher die Tendenz im Vordergrund, die eigene Mannheit durch solche Demonstrationen zu unterstreichen. Bei den Vertretern des Cunnischen haben wir es ebensosehr mit dem Ausdruck eines besonders intensiven Weibkultus zu tun. Ein klassischer Vertreter des Phallischen ist z. B. auch Wilhelm Kaulbach. Die hier wiedergegebene Illustration des dem Fuchs predigenden Widders (Bild 283) ist hierfür ein typisches Beispiel. Mit Ausnahme des Hasen ist, wie man deutlich sieht, alles phallisch pointiert, sogar der Wegweiser; denn der Aststumpf, der über der erhobenen Pfote des Widders herausragt, hat selbstverständlich einen rein phallischen Sinn. Das Ganze ist einer jener Scherze, wie sie Kaulbach überall einzuschmuggeln liebte (vgl. E. K. II, S. 193). Hier mag eingeschaltet sein, daß es von Kaulbach ein kleines Gemälde gibt, das „Hannibal ante portas" bezeichnet werden könnte, und das nichts weiter als Phallus und Cunnus vor der Vereinigung, also in der entsprechenden Disposition, zeigt. Gerade dies haben übrigens zahlreiche Künstler dargestellt. Es gibt ein Ölgemälde dieser Art von Courbet, ein ähnliches von Wilhelm Trübner, zahlreiche derartige Zeichnungen von Toulouse-Lautrec und Radierungen dieses Charakters von Félicien Rops. Daß auch Rops unter die ausgesprochenen Vertreter des Phallischen gehört, wird hier erneut durch die interessante symbolische Radierung „Des Teufels Aussaat" bestätigt. Was der im Weltall säende Teufel aus seinem Cunnusschlauch über die Erde aussät, ist des Weibes Brunst; was aus dieser Saat auf der ganzen Erde emporsprießt, sind unzählige strotzende Phalli (Bild 280). Das Bild „Der atheniensische Gesandte" von Beardsley, auf das ich schon mehrfach verwiesen habe, ist der groteskeste Ausdruck der so stark ausgeprägten phallischen und exhibitionistischen Phantasien dieses Künstlers (Bild 286). Eine phallische Phantasie ist auch die symbolisch dekorative Federzeichnung von Max Frölich, die uns Bild 287 zeigt: Das Verlangen nach den Offenbarungen des Männlichen lenkt die Schritte des Weibes. Die Geschicklichkeit, mit der Franz Christophe das Phallische und Cunnische dekorativ zu verwerten versteht, habe ich schon im

282. Der Ring des Hans Carvel. Lithographie von Devéria

ersten Teil hervorgehoben; ich gebe in Bild 284 ein charakteristisches Beispiel. Der gleichen Methode begegnet man übrigens auch auf mehreren Blättern der erotischen Radierfolge „Liebesstufenleiter" des Zeichners Frank Wedekind. Daß der Rheinländer Daniel Greiner seine großformatigen erotischen Holzschnitte stets auf das direkt Phallische oder Cunnische einstellt, habe ich auch schon an anderer Stelle hervorgehoben. Ich gebe hier aus seiner Holzschnittfolge „Leben und Tod", in der das Leben durch das phallische Prinzip symbolisiert ist, zwei gute Beispiele (Bild 290 u. 291). Ganz besonders möchte ich jedoch auf den im Format geradezu plakatmäßigen Holzschnitt „Das Feigenblatt" hinweisen (siehe Beilage). In diesem Blatt hat Greiner den Begriff Weib einzig auf den Begriff des Cunnus konzentriert.

Von den Künstlern, die ich in diesem Band zum erstenmal gezeigt habe, kommen in diesem Kapitel ganz besonders in Frage: Michel Fingesten, Helmuth Stockmann, Ornikleios, Walter Klemm, Scheibenberger und Max Brüning. Diese Künstler möchte ich hier auch besonders herausheben, weil sie teils für das Phallische, teils für das Cunnische als klassische Vertreter in Frage kommen. Von Michel Fingesten kann man sagen, daß das ganze erotische Werk dieses Künstlers in direkten phallischen Phantasien besteht. Ich zitiere aus seinen drei mir bekannten erotischen Serien („Zehn Satiren", „Zehn radierte Improvisationen über erotische Themen" und „Eaux fortes de genre fantastique, symbolique, grotesque, lyrique, satirique, tragique sur de Motifs érotiques") wahllos die folgenden Blätter als in dieser Beziehung besonders bezeichnend: „Victoire", „Apothéose de l'Amour", „Curiosité", „Intermezzi", „Der Traum", „Die Beute", „Frisch vom Land", „Ubi penis, ibi patria", „Wunder der Dressur", „Vision", „Amor triumphator", usw. Wenn einmal irgendein anderer Vorgang gestaltet ist, wie z. B. bei dem Blatt „Ecce femina" (Bild 5), so ist das Thema wenigstens von phallischen Symbolen eingerahmt. Was man in allen diesen Blättern zu sehen bekommt, sind durchwegs phallische Grotesken in der Art, wie das hier abgebildete Blatt „Vision" (Bild 288). Die Haupttendenz aller dieser Blätter besteht meistens darin, auf diese Weise den angeblich ungeheuerlichen und absolut unersättlichen Geschlechtshunger des Weibes zu satirisieren. Der drastischste und zugleich erschütterndste Ausdruck dieser geistigen Einstellung des Künstlers ist das Blatt „Vampyr" aus der letzten der drei Serien. Das Weib ist hiernach die zur Riesenschlange gewandelte Vulva, die in unersättlicher erotischer Gier den in wollüstiger Qual sich windenden Mann umschlingt und aus seinem Schoß den letzten Tropfen seiner Mannheit saugt. Die Vorstellung von dem angeblich ungeheuerlichen Geschlechtshunger des Weibes ist fast der einzige inspiratorische Motor dieser drei Serien. An dieser Vorstellung leidet Fingesten offenkundig, und mit ihr setzt er sich auf diese Weise auseinander, d. h. auf diese grandios groteske Weise rächt er sich am Weibe. Die Intensität, die allen diesen Blättern eigen ist, macht sie zur Rache eines Berserkers.

283. Der dem Fuchs predigende Widder. Erotisch-symbolische Illustration aus „Reinecke Fuchs" von Wilhelm Kaulbach

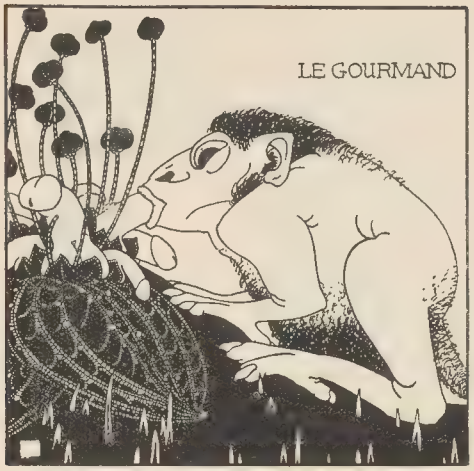
Der Graphiker Helmuth Stockmann steht Michel Fingesten geistig am nächsten. Auch hier dominiert der Verstand, und das Ziel ist die Rache am Weibe. Seine Einstellung ist ebenfalls vorwiegend phallisch. In der Serie „Puder, 15 satirische Capriccios" können als ausgesprochen phallisch die folgenden Blätter bezeichnet werden: „Tantalusqualen", „Der letzte Ton", „Die geweihte Kerze", „Der Fehdehandschuh" und „Der heilige Onan". Das erstgenannte Blatt ist bereits weiter oben (S. 111) beschrieben, das zweite Blatt zeigt einen Selbstmörder, der durch Erhängen aus dem Leben flüchtet und in der letzten Sekunde eine Ejakulation erlebt. Das ist der letzte Ton auf der letzten Saite des Lebens, die der Geiger Tod vor ihm seinem Instrument entlockt. „Die geweihte Kerze" zeigt eine mit einer riesigen Kirchenkerze masturbierende Nonne usw. Als cunnische Phantasien können aus dieser Serie angesprochen werden das Blatt „Rings um das Weib" (Bild 26); denn dieses Weib ist im Grunde nur ein einziger begehrlicher Cunnus, und nur diesem zu Ehren malen, dichten, singen und komponieren die Männer. Zweitens das Blatt

„Salome". Die nackte Salome preßt das abgeschlagene Haupt des Johannes an ihren brünstig geöffneten Schoß, damit er ihn noch im Tode küsse. Man sieht: Auch bei diesem Künstler ist vorwiegend der angeblich nimmersatte Geschlechtshunger des Weibes das inspiratorische Element seines Schaffens.

284. Phallische und cunnische Phantasie.
Illustration von Franz Christophe zu „Die Gärten des Ostens"

Daß bei dem delikaten Graphiker Ornikleios das Phallische dominiert, verrät schon der Titel „Priaps Hain", unter dem die fragliche Serie erotischer Radierungen erschienen ist. Jede dieser bereits oben (S. 111 u. f.) beschriebenen zwölf radierten Phantasien hat den Phallus als Hauptmotiv. Er erscheint dem wollüstig träumenden Weib als der Paradiesvogel (Bild 293); seine Spitze ist der Hexentanzplatz für zwei bacchantische Weibsen, er ist die Nadel der Kleopatra, die von einem Chor brünstiger Weiber in wildem Taumel umtanzt wird; er ist schließlich der Weltenhahn, den das Weib in rasendem Tempo über das Erdenrund jagt (Abbildung am Schlusse des Buches). Als cunnische Phantasie kann aus dieser Serie nur das Blatt „Aeolsharfen" bezeichnet werden (Bild 292). Aus dem Schoß des Weibes entspringen auf allen Kontinenten die Saiten, deren süße Töne das Weltall erfüllen. Das dürfte der Sinn dieses Blattes sein. Bei diesem Künstler kann man nicht von einem Haß gegenüber dem Weibe sprechen, der hier inspiratorisch gewirkt hätte, sondern vielmehr, wie ich schon oben sagte, von einer Übertragung der eigenen höchstgesteigerten erotischen Erregtheit auf die Person des Weibes. Der Lyriker Ornikleios ist in erster Linie Verherrlicher der erotischen Wonnen der männlichen Potenz und der sogenannten irdischen Liebe überhaupt.

Absolut restlos triumphiert das Phallische in dem erotischen Werk „Erbsünde" von Walter Klemm. Das Phallische ist letzten Endes sogar das Hauptproblem, das sich der Künstler bei dieser merkwürdigen Serie gestellt hat, und gar nicht die Sodomie. Dessen wird man sofort gewahr, wenn man die Blätter einzeln auf ihren letzten Sinn untersucht. Ganz deutlich wird dieses Agens schon durch die phallischen und cunnischen Attribute offenbar, denen man auf verschiedenen Blättern begegnet: Blumen und Früchte des Paradieses bestehen ausschließlich aus Phalli und Cunni; sie sprießen allerwärts aus dem Boden empor, sie hängen von Busch und Bäumen (Bild 180). Ebenso aufschlußreich ist das Kompositionelle jedes einzelnen Bildes. Jede Gruppe ist derart arrangiert, daß man stets die in Handlung befindlichen Genitalien besonders deutlich und in den Mittelpunkt des Bildes gerückt sieht. Sie und nichts anderes sind in jedem einzelnen Fall die eigentlichen Bildpointen. Andererseits ist niemals die besondere Wesenheit des tierischen Liebesaktes von dem Künstler gestaltet. Das betreffende Tier hat als spezieller tierischer Begriff mit der Sache niemals etwas zu tun. Darum aber unterscheiden sich die verschiedenen Darstellungen im Individuellen absolut nicht. Noch deutlicher: Es ist die gleiche Sache, ob es sich in dem betreffenden Begattungsakt um Eva und den Zebrahengst oder um Eva und Adam handelt. Das einzelne Tier ist nur ein Phallus in Aktion, und bei Adam ist es das gleiche. Dieser Umstand erschließt uns den rein literarischen Kern dieser Serie. Der Künstler Walter Klemm hat in Wahrheit nur ein einziges Ziel verfolgt: Phallus und Cunnus in Aktion, und diese Aktion in möglichster Abwechslung. Das einzelne Tier ist infolgedessen nur dekoratives Beiwerk, durch das die besondere Abwechslung in die Sache kommt. Aus diesen Gründen ist das Werk von Walter Klemm letzten Endes auch gar nicht zu einer sodomitischen, sondern nur zu einer phallischen und cunnischen Orgie geworden.... Was sonst noch über diese Serie zu sagen ist, habe ich bereits oben (S. 161) gesagt. Dagegen möchte ich hier noch einen andern, allgemeinen Gesichtspunkt einschalten. Dieser geht dahin, daß es m. E. sehr begründet ist, wenn man in der Darstellung des sodomitisch sich betätigenden Weibes u. a. auch den Ausdruck einer verlarvten Homosexualität erblickt. Und zwar fühlt sich der Mann, das ist der betreffende Künstler, in diesen Fällen als das Weib, das vom männlichen Liebhaber in Gestalt eines Tieres begattet wird; es ist die Sehnsucht des Mannes nach dem Phallus. Zur Unterstützung dieser These ziehe ich Michelangelo




285. Der Feinschmecker.
Federzeichnung von Maurice Besnaux

286. Der atheniensische Gesandte.
Phallische Illustration aus „Lysistrata" von Aubrey Beardsley

heran. Dieser hat, als ihm der Herzog von Ferrara einmal die freie Wahl ließ, etwas ganz nach seinem Geschmack für ihn zu malen, sein berühmtes Ledabild geschaffen; die Leda im Augenblick der Begattung durch den Schwan. Also war dies der höchste Inhalt von Michelangelos Wunschphantasie. Nun aber ist zu beachten, daß Michelangelo der ausgeprägteste Verehrer des griechischen Eros war, und daß das Weib als erotischer Begriff vollständig in seinem Werk fehlt.

In der gleichen Weise, wie bei den seither genannten Künstlern Fingesten, Stockmann, Ornikleios und Walter Klemm das Phallische pointiert ist, so ist bei solchen wie dem Wiener Gustav Klimt und dem Dresdener Max Brüning das Cunnische pointiert. Von diesen beiden Künstlern kenne ich keinerlei direkt phallische Darstellungen, dagegen zahlreiche Skizzen, Zeichnungen und Radierungen, in denen fanatisch von den cunnischen Reizen des Weibes geträumt und zeichnerisch in ihnen geschwelgt wird. Wenn Gustav Klimt einen Frauenakt zeichnet, so betont er immer die genitale Sphäre. Oft nur sehr zart und delikat, aber auch in diesen Fällen in nicht mißzuverstehender Weise, so daß unbedingt der Blick zuerst auf diese Stelle gelenkt wird. Wohin aber bei einem Bild ganz unwillkürlich der Blick des Beschauers fällt, daran hat der Künstler beim Schaffen mit besonderer Inbrunst gedacht. Ich verweise als Beleg auf die Illustrationen von Gustav Klimt zu der Gedichtsammlung „Femmes" von Paul Verlaine. Was Gustav Klimt in den mir bekannten Zeichnungen noch relativ delikat andeutet, ist bei Max Brüning nicht selten in sehr deutlicher Weise unterstrichen. Seine lasziven Dämchen lassen die intimen Heimlichkeiten ihres Körpers niemals bloß unbewußt sehen, nein, sie verstehen es, sie mit raffiniertester Absicht an den Tag zu bringen. Ihre „zufälligen" Posen sind so gewählt, daß gerade diese Reize gesehen werden. Bezeichnende Beispiele hierfür sind die Bilder 295—297. In solchen Blättern ist das Pikant-Spielerische zum Kultus erhoben. Gerade an den Blättern von Brüning erkennt man, daß alles pointiert Phallische und Cunnische immer zugleich ein Zeigen ist, und darum steht dieses Thema auch in allen seinen Teilen in einem so engen Zusammenhang mit dem Problem des Exhibitionismus. Solches beweisen mit allergrößter Deutlichkeit z. B. auch die große Mehrzahl der erotischen Blätter von Rowlandson (Bild 281 und Beilagen). —

Die literarischen Belege für das Phallische und Cunnische weisen naturgemäß nicht nur den gleichen, sondern einen noch viel größeren Reichtum auf. Denn das Schreiben ist nun einmal immer leichter und einfacher als das Zeichnen und Malen, und bis zu einem gewissen Grad können eben sozusagen alle

Menschen nicht nur schreiben, sondern bekanntlich auch schriftstellern. Die Triebkräfte und die Zusammenhänge und auch die Unterschiede sind im ganzen wie im einzelnen in der Literatur die gleichen wie im Bildlichen. Die wichtigsten phallischen und cunnischen Werke, die sozusagen als die klassischen im Rahmen der erotischen Weltliteratur gelten können (die Werke der Aretin, Meursius, Rochester, Mirabeau usw.), habe ich bei den verschiedenen Gelegenheiten bereits genannt. Ich ergänze an dieser Stelle die phallischen Werke der Vergangenheit noch durch den wiederholten Hinweis auf den von mir schon in einem anderen Zusammenhang herangezogenen „Mönchshurenkrieg" des Simon Lemnius, und durch den ebenfalls schon zitierten satirischen „Klagegesang" des Johannes Eck, der dem katholischen Gegner Luthers anläßlich des Todes seiner Konkubine (1537) gewidmet wurde, und dessen Verfasser bis jetzt unbekannt ist. Beide Werke gehören in die erste Reihe der phallischen Dichtungen, aber sie gehören außerdem auch in die Reihe der klassischen Literatur überhaupt, genau so wie die „Dunkelmännerbriefe" der deutschen Humanistenzeit und wie des François Rabelais grotesk-satirischer Roman „Gargantua und Pantagruel" derselben Epoche in Frankreich. Aus der Flut der modernsten phallischen und cunnischen Literatur hebe ich ergänzend ebenfalls zwei Werke besonders heraus: „Das Phänomen, eine sonderbare Geschichte" und „Die Weisheiten der Aspasia" von Fritz Thurn; beide mit dem Druckort Wien 1923 bezeichnet. „Das Phänomen" ist „die Geschichte von Pumskaja, der Meisterhure". Aber es handelt sich hierbei um keine eigentliche Geschichte, sondern um das ungeheuerlichste Schwelgen und Ausmalen von phallischem und cunnischem Schmutze jeder Art. Das Buch ist im ganzen und im einzelnen ähnlich grotesk wie das Spiel „Sodom" des Grafen Rochester. „Die Weisheiten der Aspasia" sollen ein Lehrbuch des erotischen Genusses sein, sozusagen ein Kompendium seiner vielen hundert möglichen Arten von Abstufungen, Variationen und Steigerungen. Sie alle sind „wissenschaftlich" und in breitester Weise in dem Gewand von acht Vorträgen erläutert, die die berühmte griechische Hetäre Aspasia, „als erfahrenste Meisterin der Liebe", den Hetären ihres Liebesinstitutes erteilt. Dieses in Großquart erschienene Werk umfaßt nicht weniger als rund vierhundert Seiten; es gehört zum raffiniertesten, und darum auch zum menschlich unwürdigsten, was jemals über den Sexualgenuß geschrieben worden ist. Man ist erschüttert, wenn man auch nur wenige Seiten dieses Kompendiums gelesen hat; das gleiche gilt von dem erstgenannten Werk „Das Phänomen". Erschüttert deshalb, weil es keinen niederschmetternderen Ausklang einer Kultur geben kann als den, den diese beiden Werke für die moderne bürgerliche Kultur bedeuten. Verklungen ist jede Spur von Leidenschaft und von echter starker Kraft; und diese beiden Elemente sind es einzig, wodurch die Kühnheit im Erotischen gerechtfertigt wird. Versiegt ist völlig der groteske Humor, dem wir im sechzehnten Jahrhundert begegnen, und der das Zynischste durch ein bizarres Funkeln erträglich macht. Geblieben ist als einziger Bodensatz die Verwandlung des Erhabensten in das Allergemeinste. Das ist kein Sterben in Schönheit, das ist ein Verrecken und Ersticken in der Jauchegrube schmutzigster Gesinnung. Aber freilich, es war im Wesen niemals anders in der Geschichte der Menschheit, wenn es Abend wurde am Horizont einer Kultur. Und doch hat die Menschheit stets einen starken Trost: Immer ist auf den Abend ein neuer Morgen gefolgt, und zwar ein Morgen, der in irgendeiner Weise Schöneres brachte als das Schönste, das der vergangene Tag gebracht hatte. So wird es auch dieses Mal sein. Das ist das wirkliche Schicksal der Menschheit, und nicht ein Niedergang, der zu unabweislichem Untergang führt. . . . Durch Zitate lassen sich diese beiden Werke nicht charakterisieren. Die ungeheure Gesamtsumme an phallischer und cunnischer Gemeinheit ist das Wesentlichste an ihnen.

287. Phallische Phantasie.
Federzeichnung von Max Frölich

Von den hier nachzutragenden literarischen Dokumenten zitiere ich als erstes die folgende Stelle aus

288. Vision. Radierung von Michel Fingesten

den Liebesliedern des Simon Lemnius, die 1542 lateinisch in der Schweiz erschienen sind. Die Übersetzung stammt von Walter Bähr (Georg Müller, München). Das Gedicht, dem ich die Stelle entnommen habe, ist betitelt „Von der Serdoa" und behandelt den Venusdienst in antiker Auffassung:

„Wir nun entblößten die Körper. Heraus aus den bergenden Hüllen
Löste sich vor meinem Blick reizvoll der Nymphe Gestalt.
Auf mein Gewand fiel ihr Blick, ich bestaunt' ihre milchweißen Brüste,
Und es vollzog sich alsbald, was unser Wille gewünscht.
Nieder schon sank sie aufs Lager, und ich, in den Schoß der Geliebten
Sanft hingeschmiegt, hatte bald Schenkel an Schenkel gefügt.
Kräftig gespannt war das Glied und vergleichbar dem Bogen des Schützen,
Stark, wie ein stämmiger Baum, stand es so steif und so fest.
Sie sah in süßem Erbangen dem nahenden Pfeile entgegen,
Aber schon drang er hinein ihr bis zur siebenten Ripp'.
Starr blieb und standhaft das Glied in der Grotte geborgen, der feuchten,
Zweikampf erhob sich in ihr heftigster, süßester Lust.
Venus gar nahte sich selbst, und es brannten Cupidos Geschosse,
Bis wir die wonnige Tat mit ihrer Hilfe vollbracht.
Mehrmals das liebliche Werk wiederholten wir ohne Versäumnis,
Gaben dem Pferdchen den Sporn kräftig noch zwei und drei Mal.
Als dann uns beiden die Lust war gestillt im verborgensten Innern,
Lagen wir beide erschöpft hin auf die Kissen gestreckt.
Gleichwohl noch huldigten wir der erhabenen Göttin der Liebe,
Soviele Mal in der Nacht, als sie uns Stunden gewährt."

Aus dem achtzehnten Jahrhundert zitiere ich als ersten Denis Diderot, der in seiner Erzählung von den „Geschwätzigen Kleinodien" dem Cunnischen einen ganzen Band gewidmet und in dieser raffinierten Verkleidung die höfischen Sitten seiner Zeit aufs geistreichste gegeißelt hat. In ähnlicher Verkleidung und zu dem gleichen Zweck begegnet man dem Phallischen in seinem von mir im vorigen Kapitel zitierten Roman „Der japanische Prinz". Der japanische Prinz ist in einen weißen Vogel verzaubert, dieser weiße Vogel ist aber in Wahrheit nur Phallus. Ich zitiere die folgende kurze Stelle:

„Wenn er an den Orten seiner Zurückgezogenheit seine Zeit gut anwendete, so verlor der weiße Vogel auch die seinige nicht bei der Prinzessin; er erreichte alle Tage neue Liebkosungen, man konnte den Augenblick nicht erwarten, wo er anfangen würde zu singen, denn man hatte sich von seinem Gezwitscher die höchste Meinung gebildet. Der Vogel gewahrte das, und die Prinzessin wurde zufriedengestellt."

Daß auch Goethe dem direkt Phallischen nicht abhold war, ist längst bekannt. Ich belege es hier durch sein köstliches Poem „Wer kauft Liebesgötter?":

Von allen schönen Waren,
Zum Markte hergefahren,
Wird keine mehr behagen,
Als die wir euch getragen
Aus fernen Ländern bringen.
O höret, was wir singen,
Und seht die schönen Vögel!
Sie stehen zum Verkauf.

Zuerst beseht den großen,
Den lustigen, den losen!
Er hüpfet leicht und munter
Von Baum und Busch herunter;
Gleich ist er wieder droben.
Wir wollen ihn nicht loben.
O seht den muntern Vogel!
Er steht hier zum Verkauf.

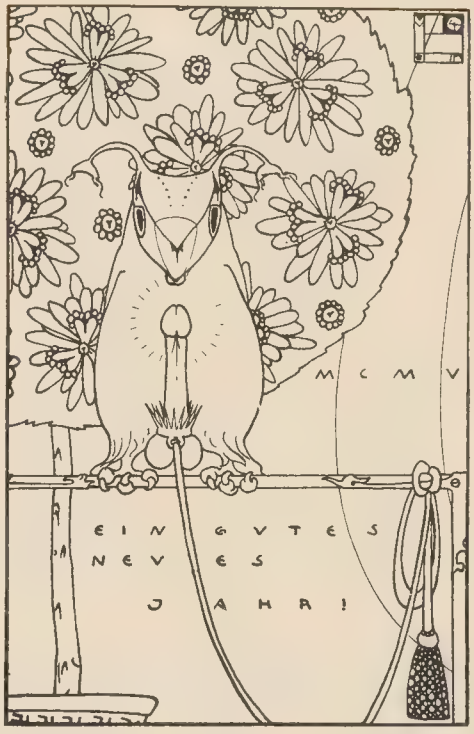
## Die Hexe

Weißgehöhte Federzeichnung von Hans Baldung. 1515. Kupferstichkabinett Karlsruhe

Betrachtet nur den kleinen!
Er will bedächtig scheinen,
Und doch ist er, der lose,
So gut als wie der große.
Er zeiget meist im Stillen
Den allerbesten Willen.
Der lose kleine Vogel,
Er steht hier zum Verkauf.

O seht das kleine Täubchen,
Das liebe Turtelweibchen!
Die Mädchen sind so zierlich,
Verständig und manierlich;
Sie mag sich gerne putzen
Und eure Liebe nutzen.
Der zarte kleine Vogel,
Er steht hier zum Verkauf.

Wir wollen sie nicht loben,
Sie stehn zu allen Proben.
Sie lieben sich das Neue;
Doch über ihre Treue
Verlangt nicht Brief und Siegel;
Sie haben alle Flügel.
Wie artig sind die Vögel,
Wie reizend ist der Kauf!"




289. Phallische Phantasie. Federzeichnung aus „Die Opale"

Aus den hunderttausendfach gesungenen phallischen Gedichten des seinerzeit populärsten französischen Volksdichters Béranger zitiere ich das Lied „La souris":

„Lise, jeune et craintive,
Redoute les souris;
Une souris bien vive
Vient exciter ses cris;
Pour cause aussi légère,
Le bruit me paraît fou.
Lise, laissez-la faire:
Elle cherche son trou.

Dans sa peur qui redouble,
Lise fuit, mais en vain;
La souris qui se trouble
Lui saute dans la main.
La belle, en criant, serre
Cet animal filou.
Lise, laissez-la faire:
Elle cherche son trou.

Mais l'effroi la domine;
Lise s'évanouit,
La souris libertine
Gagne alors son réduit.
Cette souris, ma chère,
Ne craint plus le matou,
Lise, laissez-la faire:
Elle a trouvé son trou."

Von Béranger soll auch das vielgesungene Liedchen „Monsieur et Madame" sein. Jedenfalls stammt es aus derselben Epoche, nämlich aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts:

„Auprès de sa jeune épouse,
Un mari peu complaisant,
Dans une fureur jalouse,
S'écria: Rien n'est si grand
Que ton lan la, Landerirette,
Que ton lan la, Landerira.

A ce reproche, la femme
De ce mari peu galant
Répondit: Vilain infâme,
Que n'en puis je dire autant
De ton lan la, Landerirette,
De ton lan la, Landerira.

Aus Aubrey Beardsleys „Venus und Tannhäuser" zitiere ich diese Stellen:

„Es gab Strümpfe, die mit seltsamen Zeichnungen und Bildern von galanten Festen überdeckt waren ... Blumen standen auf Priapen ... Rings um eine Brust (gemalt!) einen Kranz von Satyrn, die

sich ineinander verbohrt hatten, . . . einen Rücken entlang die Szenen eines wundervollen erotischen Abenteuers . . ."

Soweit die rein künstlerischen Zitate. Ebenso wichtig ist natürlich die phallische und cunnische Volksdichtung, aber hinsichtlich dieser kann ich hier auf weitere Belege verzichten, nachdem diese Art Volksdichtung für unsere Zwecke hinreichend bereits in meinen früheren Bänden vertreten ist. Besonders erwähnen möchte ich nur, daß der „Liederschatz", den die Soldaten aller am Weltkrieg beteiligten Nationen gehegt und gepflegt haben, sich in der Hauptsache aus phallischen und cunnischen Schwelgereien zusammengesetzt hat, und daß alle populären Volksweisen in diesen Richtungen variiert wurden. Daß dem so war, ist jedem, der den Weltkrieg miterlebt hat, nur zu bekannt und jedem Psychologen ohne weiteres selbstverständlich. Ich verzichte aus räumlichen Gründen auf entsprechende Beispiele, die mir in großer Zahl zur Verfügung stünden, und begnüge mich mit dieser Konstatierung. —

Den Cunnilingus des Mannes und die Fellatio des Weibes, die vielfach als Ausdruck des Genitalfetischismus gewertet werden, möchte ich in diesem Zusammenhang deshalb gesondert hervorheben, weil die Häufigkeit, mit der man dieser intimsten Form der erotischen Zärtlichkeit zwischen Mann und Weib in der erotischen Kunst und Literatur aller Zeiten begegnet, jedenfalls die Intensität erweist, mit der sich die männliche Wunschphantasie mit diesen Vorstellungen beschäftigt. Da bei allen derartigen Darstellungen und Schilderungen, wenn auch nicht stets, so doch in den meisten Fällen, ein genießerisches Schwelgen in den Sensationen solchen Erlebens verfolgt wird, so kann man außerdem aus dieser Fülle ohne weiteres schließen, daß diese Formen der Zärtlichkeitsbezeugung tatsächlich und von jeher zu den alltäglichen Gepflogenheiten jeder gesteigerten Sinnlichkeit gehören.

Von der Antike angefangen bis herauf in unsere Gegenwart, gibt es in der Tat kein Land und keine Zeit, wo man in der erotischen Kunst und Literatur den entsprechenden Darstellungen nicht begegnet. Tausende von Bildern, Zeichnungen, Gedichten, sowie hymnische Prosaschilderungen gibt es, die vor allem den Cunnilingus darstellen; sie fehlen in keinem einzigen größeren literarischen Erotikon und auch kaum in einer bildlichen erotischen Serie. Da es sich in all dem aber gleichwohl um ein Nebengebiet handelt und in der Hauptsache nur um eine Steigerungsform der normalen erotischen Aktivität, so will ich mich hier mit dem Hinweis auf einige wenige bezeichnende Beispiele begnügen. Auch hier muß ich als ganz besonders klassischen Beleg auf das herrliche Hexenbild von Hans Baldung verweisen, das diesem Band als Beilage beigegeben ist. In diesem Bild ist in erster Linie der Cunnilingus symbolisiert, und zwar mit der denkbar höchsten Leidenschaft. Die Verdammung solchen Tuns, die aus diesem Blatt spricht, indem der aktive Mann zum teuflischen Drachen gewandelt und das dem teuflischen Ungeheuer sich schamlos darbietende Weib zur Hexe gestempelt ist, ist natürlich nur eine scheinbare. Der Schöpfer dieses Blattes war beim Gestalten zweifellos mit größter Begeisterung bei seiner Sache. Er drückt dies dadurch sehr deutlich aus, daß er das Ungetüm bei seinem Tun durch Amor leiten läßt. Das aber ist nichts anderes als eine versteckte Verklärung dieses Vorgangs. In dem zu einer Riesenvulva entwickelten Schwanz des Ungeheuers wird der gleiche Vorgang vom Künstler sogar ein zweites Mal behandelt, und zwar in seiner Wirkung auf das Weib. Es ist das Weib selbst, das sich förmlich an die zuckenden Flammen der Lust klammert, die sein Schoß erlebt

290. Titelblatt der Holzschnittfolge „Leben und Tod". Von Daniel Greiner

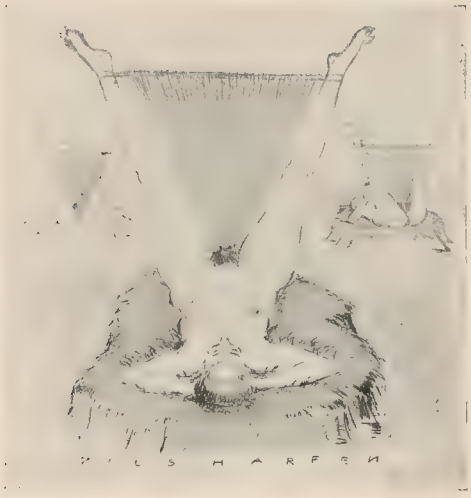
Und damit auch hier keine Mißdeutung aufkommen kann, was die schlundartige Mündung zu bedeuten hat, in die der Schwanz des Ungeheuers ausläuft, so ist auch hier ein Amor als Dirigent im Spiele. Natürlich gestattet die Symbolik dieses grandiosen Blattes noch weitere Deutungen, aber dieses dürfte der Kern sein. Von mehr oder minder naturalistischen Darstellungen des Cunnilingus kenne ich solche von Fragonard, von Boucher, eine kolorierte Zeichnung, die mit vielem Recht Goya zugeschrieben wird, mehrere Aquarelle von Henri Monnier, ein Gemälde von Diaz und eines von F. Zmurko. In der erotischen Serie „Liebe" des ungarischen Malers Zichy begegnet man der Darstellung des Cunnilingus nicht weniger als achtmal. In der erotischen Radierfolge „Le Pays à mon goût" von Vertés behandelt das Blatt „Dimanche" den Cunnilingus. Von den bereits in diesem Band genannten Künstlern verweise ich u. a. auf die radierten Illustrationen des Malers Scheibenberger zu der deutschen Übersetzung von Gautiers Erzählung „Das Hündchen der Marquise", wo auch der Cunnilingus ganz naturalistisch dargestellt ist. Außerdem auf Helmuth Stockmanns Serie „Puder", in der der Cunnilingus in den Blättern „Salome" und „Das gekrönte Haupt" mit größter Realistik symbolisiert ist. In Ernö Metzners Serie „De l'Érotique" befinden sich unter den zwölf Lithos drei, die den Cunnilingus in naturalistischer Darstellung zum Gegenstand haben. Nämlich die Blätter „L'adoration", „O, mon dieu" und „L'ennui". Als letzten nenne ich Julius Klinger, der in seinen symbolischen Illustrationen zu „Sodom" die Teufel bei der Ausübung des Cunnilingus zeigt. Zu erwähnen wäre hier übrigens noch der folgende Umstand: weil der Mann, wie wir wissen, sehr oft die eigene Erotik hinter der des Weibes versteckt, so kämen hier auch all die zahlreichen cunnilingischen Darstellungen und deren Schöpfer in Frage, denen man in den lesbischen Serien begegnet. Man darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen, den Gedanken auszusprechen, daß die Tendenz der Verkleidung der eigenen Erotik wahrscheinlich überhaupt eine der Hauptursachen ist, warum es zu so vielen lesbischen Darstellungen in der erotischen Kunst kommt.

291. Das Leben attackiert den Tod.
Holzschnitt von Daniel Greiner

Die Zahl der bildlichen Darstellungen der Fellatio ist nicht ganz so häufig wie die des Cunnilingus. Das liegt wohl daran, daß hier der Mann mehr zu einer passiven Rolle verurteilt ist. Die Federzeichnung „Le Gourmand" (Bild 285) von Maurice Besnaux, die ich dem „Amethyst" entnommen habe, ist natürlich nichts anderes als eine symbolisierte Darstellung der Fellatio. Von früheren Zeichnern, in deren erotischem Werk die Fellatio häufig wiederkehrt, nenne ich den Franzosen Bouchot. Aus der Reihe der modernen erotischen Publikationen verweise ich in erster Linie auf das Aquarell „Liebesspiel" von dem im Weltkrieg gefallenen Albert Weißgerber in der Serie „Phönix", weiter auf die Radierfolge von Merten, wo die Fellatio ebenfalls in ganz realistischer Weise behandelt ist. Nicht selten sind es die gleichen Künstler, die auch den Cunnilingus dargestellt haben. Bei Vertés behandelt das Blatt „L'ombre" die Fellatio. Bei der ebenfalls vorhin zitierten Serie „Liebe" von Zichy ist sie der Stoff von drei Blättern.

Aus der Literatur will ich zu diesem Thema zwei Beispiele heranziehen, bei beiden handelt es sich um die Verherrlichung der Fellatio, der man nämlich in der Literatur ähnlich häufig begegnet wie der Schilderung des Cunnilingus. Als erstes Beispiel zitiere ich aus „Den Gärten des Ostens" nach dem Tamulischen die folgende lyrische Verherrlichung der Fellatio:

„Die da schön ist wie die Lotosknospe, deren Leib duftet wie der blühende Lotus und deren unverhüllbare Brüste den Früchten des Vilvabaumes gleichen. Die, deren Nase ist wie die Knospe des Sesam; die da strahlt wie die Blütenblätter des blauen Lotus; die da sanft geht wie der königliche Schwan; die drei kleine Falten am Gürtel ihres Leibes hat und süße, reine und leichte Nahrung liebt; die so schamhaft ist und der die weißen Blumen und weißen Kleider gefallen. Die im



292. Aeolsharfen. Radierung von Efwe Ornikleios

Liebesrausche den geküßten Speer überschwemmt, ihn drückt und festhält im Kelch ihres Lotus und das Meer der Lust trinkt; die, deren Brust den mächtigen Leib des Geliebten trägt und dessen wohlriechenden Atem trinkt; die die Brüste und Schenkel und Hüften stark und schön hat, die ist meine Königin." „Und noch einmal ging der König zu seiner Geliebten, und diesmal gab sie nach, allem, was er verlangte, nahm den zitternden Schaft auch in die Blume des Kumil, nachdem sie die springende Lust seiner Leidenschaft in ihren Mund empfangen und seine Stärke in den Zuckungen ihres Lotus wieder erweckt hatte. Dann gab ihre Zunge dem blumigen Kumil ihres Geliebten alles wieder, was seine brennende Lanze ihr Lustvolles getan hatte."

Aus dem von Maupassant so sehr bewunderten Roman „Themidor" gebe ich die folgenden Zeilen, die natürlich auch nichts anderes als eine Verherrlichung sein sollen:

„Ins Königreich der Verzauberungen versetzt, wie ich glaube, tauschten wir gegenseitig die Rolle; sie wurde Opferpriesterin und ich das Opfer; ich genoß fast die Befriedigung, als Opfer hingeschlachtet zu werden; und außer dem geweihten Messer, das mir nicht die Weiche durchbohrte, fehlte mir nichts von dem, was ein Opfer empfinden muß."

Außerdem verweise ich noch auf Paul Verlaine, der in seinen Dichtungen sowohl den Cunnilingus als auch die Fellatio mehrfach besungen hat. —

Das Motiv des männlichen Orgasmus und der männlichen Potenzprotzerei gehören entsprechend der Natur der Dinge selbstverständlich in das Gebiet des Phallischen, denn daran sind diese Erlebnisse geknüpft. Da das Erleben des Orgasmus die natürliche höchste Sehnsucht aller Menschen ist, so ist schon darin hinreichend begründet, daß auch der konkrete Vorgang der Ejakulation des Mannes, mit der das Erleben des Orgasmus verknüpft ist, durch die verschiedenen Mittel der Kunst gestaltet wird.

293. Der Paradiesvogel. Radierung von Efwe Ornikleios

Es ist jedoch ebenso folgerichtig, daß die Formen, in denen dieser Vorgang geschildert ist, im Bildlichen vielfach anders sind als in der Literatur. Mit Worten läßt sich alles schildern, auch das Unsichtbare. Also auch der normale Verlauf der Ejakulation des Mannes beim Geschlechtsakt. In der Literatur herrschen diese Schilderungen vor. Anders ist es bei den bildlichen Künsten. Diese können nur die sichtbaren Dinge darstellen. Sichtbar ist der Vorgang der Ejakulation aber nur dann, wenn es dazu in anormaler Weise kommt: auf dem Wege der Onanie, der nächtlichen Pollution und auf dem der manuellen Liebkosung durch den Liebespartner. Allen diesen Formen begegnet man in den bildenden Künsten, am seltensten der ersten, nicht ganz so selten der zweiten und ziemlich häufig der dritten Form. Diese Quantitätsverteilung ist begreiflich, denn durch die Onanie und durch das Erleben einer nächtlichen Pollution wird das männliche Selbstbewußtsein nicht gesteigert, sondern viel eher herabgemindert. Also entsteht auch viel weniger der Drang, künstlerisch in diesen spezifischen Vorgängen zu schwelgen. Nun kommt aber gerade hier ein weiterer Gesichtspunkt in

Betracht, den ich im ersten Teil ausführlich dargelegt habe. Der Mann will nicht nur sein Selbstgefühl erhalten, — er erhält es durch das Bewußtsein seiner Potenz —, sondern er will sein Selbstbewußtsein außerdem so viel wie irgend möglich steigern; dazu kommt es auf dem Wege des Erotischen, wenn er sich an Potenz als Herkules in eroticis fühlen darf. Der letztere Wunsch führt zu der typischen und allgemein bekannten Potenzprotzerei des Mannes, und diese prägt sich ganz natürlich auch sehr augenfällig in der Kunst aus. Der künstlerisch Gestaltungsfähige träumt sich zum mindesten in eine solche Rolle hinein, die ihn als besonders potent erscheinen läßt. Nichts beweist so sehr die enorme Verbreitung dieser Wunschphantasie als die Tatsache, daß man in der erotischen Kunst und Literatur immer von neuem und in den kühnsten Gebilden der Darstellung und Schilderung außergewöhnlicher, d. h. übernatürlicher erotischer Leistungen begegnet; es ist dies geradezu der Hauptinhalt der erotischen Literatur. Diese Darstellungen und Schilderungen belegen freilich hinsichtlich der Wirklichkeit noch ein zweites, nämlich die ebenso starke Verbreitung einer relativen Impotenz oder zum mindesten einer stark gehemmten Potenz bei den betreffenden Gestaltern. Denn nur der gänzlich Unbefriedigte phantasiert hemmungslos, nur er will das Allerhöchste. Die Verfasser von Romanen, in denen es ununterbrochen zu immer neuen Herkulestaten und zu immer wilderen Orgasmusräuschen kommt (wie z. B. in dem Roman „James Grunert") und die Zeichner von gleichartigen erotischen Bildern sind im wirklichen Leben mit allergrößter Wahrscheinlichkeit sehr wenig potente Erscheinungen. In dem Kapitel „Orgie" habe ich mich über diese Zusammenhänge bereits geäußert. Desgleichen schon im ersten Teil über die verschiedenen Gesichtspunkte, die hier sonst noch in Frage kommen. Zu erwähnen ist hier aber auch noch eine andere Tatsache: daß es nämlich auch sehr ideale Sublimierungen der Potenzprotzerei gibt. Eine solche haben wir mit sehr großer Wahrscheinlichkeit in dem Werk von Adolf Menzel vor uns. Es ist doch kein Zufall — weil es niemals Zufälle, sondern nur logische Bedingtheiten gibt, die wir nur nicht zu durchschauen vermögen —, daß der physische Zwerg Adolf Menzel in erster Linie Soldaten und immer wieder Soldaten malt, also die Symbole der besonderen männlichen Tapferkeit, weiter ist es kein Zufall, daß er auf verschiedenen Riesengemälden direkt den soldatischen Heldenmut, die physischen Strapazen der Schlacht und des Soldatenlebens darstellt. Er, das kleine Bürschchen, das sicher keine fünfundzwanzig Pfund schleppen konnte, und das sich dutzende von Malen fürchtete, allein einen Straßenübergang zu wagen! Was folgt aus alledem? Nun, nichts anderes als dies: Weil die Natur Menzel dermaßen stiefmütterlich behandelt hat, darum hat er in erster Linie sich selbst auf diese Weise idealisiert, und darum zog es ihn immer von neuem zur Gestaltung soldatischer Motive. Riesen werden immer nur von Zwergen gemalt! Das Werk Menzels ist im Individuellen die Überkompensation eines ebenso starken und in jeder Hinsicht berechtigten physischen Minderwertigkeitsgefühles. Natürlich kommen außer den genannten auch noch eine Reihe anderer Faktoren in Betracht, z. B. eine sehr stark ausgeprägte homosexuelle Komponente, die Menzels Werk ganz unverkennbar eignet, und die sich auch in seinem bekannten ablehnenden Verhalten gegenüber den Frauen sehr deutlich ausdrückt. Weiter kommt die ebenfalls aus seiner physischen Zwerghaftigkeit herrührende sadistische Note seines Charakters hinzu: Menzel lechzt heimlich nach Blut. Diese Wunschphantasie wird von ihm in großformatigen Schlachtenbildern abreagiert, und zwar in solchen, wo der Held als der Geschlagene erscheint: Friedrich II. bei Collin. Die Demütigung des Heldenhaften ist ein ganz charakteristischer Zug der sadistischen Tendenz usw. Auf solche Zusammenhänge wird man mehrfach in der Kunstgeschichte stoßen, sowie man sie daraufhin psycho-analytisch durchforscht. Die ebenfalls

294. Das Stehaufmännchen.
Phallische Phantasie von Franz Bayros

295. Die Liebesbereite. (Vor der Bedeckung.) Farbige Radierung von Max Brüning

sehr interessanten historischen und sozialen Bedingtheiten der Menzelschen Stoffwahl, warum er speziell den Militarismus der Vergangenheit glorifizierte, lasse ich hier außer Betracht, weil mich dies an dieser Stelle zu weit führen würde. —

Von phallischen Darstellungen, die die männliche Ejakulation in grotesker Weise gesteigert zeigen und deshalb hierher gehören, habe ich im ersten Teil bereits die kühnen Lithographien und Radierungen von Poitevin, Rops und Kubin (S. 270) hervorgehoben. In diesem Band verweise ich auf eine ähnliche Darstellung in Bild 145, die von einem anonymen Künstler stammt. Ähnliche Darstellungen gibt es noch verschiedene und auch solche, bei denen man schon auf den ersten Blick erkennt, daß sie aus der Hand von namhaften Künstlern stammen. Da aber alles Derartige sub rosa gemacht wurde, so läßt sich nur in den seltensten Fällen die wirkliche Herkunft feststellen. Das gleiche gilt auch von allen anderen Formen der Potenzprotzerei. Ich kenne z. B. ein ganz bezeichnendes Aquarell von dem Berliner Maler Theodor Hosemann, wo die Form einer akrobatischen Vorführung gewählt ist und der erigierte Phallus als Reckstange dient. Es ist dies eine naheliegende Form der Potenzprotzerei, der man deshalb auch besonders oft in allen möglichen Variationen begegnet. Wilhelm Kaulbach protzt, indem er den Phallus zum Schiffsmast erhebt, an dem ein Riesensegel aufgezogen ist . . .

Aus der Literatur beschränke ich mich auch nur auf einige wenige Belege. Daß die sämtlichen galanten Memoiren mit der Schilderei der erotischen Riesenleistungen ihrer Verfasser, ihrer Unermüdlichkeit in amore ohne Ausnahme die Potenzprotzerei als Haupttriebfeder hatten, habe ich im ersten Teil dieses Buches nicht nur schon hervorgehoben, sondern auch hinsichtlich Casanovas dokumentarisch nachgewiesen. Was von diesem gilt, gilt genau so von einem Grammont, Richelieu, Rétif de la Bretonne usw. Wer wie ein Rétif weit über hundert Bücher schreibt, dem bleibt keine Zeit, danebenher noch die zehnmal so große Zahl von Frauen zu verführen, womit er in seinen Geständnissen protzt, sintemal eben jedes Ding seine Zeit braucht. Was von den erotischen Memoiren gilt, trifft auch, wie ich bereits weiter oben sagte, auf die sämtlichen erotischen Ichromane zu. Nichts ist in diesen Werken Wahrheitsschilderung, sondern alles Selbstbeweihräucherung und Donquichoterie, um aus den obengenannten Gründen wenigstens vor sich selbst als Held zu erscheinen.

296. Die Liebesbereite. (Nach der Bedeckung.) Farbige Radierung von Max Brüning

In welchen speziellen Formen sich diese Potenzprotzerei bewegt, will ich durch die folgenden kurzen Zitate belegen. In Lauras Erziehung „berichtet" Mirabeau — der „Erzieher" seiner Stieftochter Laura — von folgenden Triumphen, an denen übrigens mehrere Partner beteiligt waren:

„Schließlich blieb Rose, in einem Meere schwimmend, das sich von allen Seiten über sie ergossen hatte, als Siegerin auf dem Wahlplatze. Zweiundzwanzig Mal waren die wackeren Kämpen angetreten, und sie selbst hatte dabei, wie sie mir selbst sagte, neununddreißig Mal genossen. Sie war vollkommen erschöpft, doch wie trunken vor Genußfreude."

In dem Briefroman „Erotische Briefe" von Ost heißt es:

„Nun laß mich die letzten Hüllen nehmen, die mich von deinem samtweichen Fleische trennen. Staunst du nicht, wie geschickt ich Korsett und Spitzenhöschen von dir abstreife? Ich habe es tausendmal bei anderen Frauen gemacht." Nur „tausendmal!" Der Verfasser dieses Erotikons war, als er dies schrieb, noch ein sehr junger Mann.

Der von mir schon mehrfach zitierte Roman „Fritz" schließt mit einer direkt zahlenmäßigen Erfolgstatistik. In dieser heißt es u. a., daß der Held, nämlich der Verfasser, „von seinem siebzehnten bis einunddreißigsten Lebensjahre, nicht nur 10827 Frauen nackt gesehen hat, was ich schon weiter oben (S. 217) registrierte, sondern daß er außerdem „mit 3655 Mädchen und 3108 Frauen die Wonnen der Liebe bis zur Neige genossen hatte". In 5475 Tagen hat er also mit nicht weniger als mit 6763 verschiedenen Frauen geschlechtlich verkehrt und mit vielen von diesen obendrein Wochen und Monate hindurch täglich. Dieser groteske Blödsinn soll gar kein Witz sein, er wird nur ungewollt dazu. Beabsichtigt grotesk ist dagegen die folgende Stelle aus dem bekannten erotischen „Brief an die Präsidentin" von Théophile Gautier. Da es sich in diesem Brief außerdem um einen direkten persönlichen Reisebericht handelt, so haben wir es darin zugleich mit einer klassischen Potenzprotzerei dieses berühmten Schriftstellers zu tun:

„Von Mailand bis Venedig habe ich nichts Priapisches zu melden, wenn ich nicht von einer grausamen Erektion berichten will. Diese wurde durch das onanistische Gebaren einer schlechtgefederten

297. Die Ungenierte. Tuschzeichnung von Max Brüning

Kutsche hervorgerufen, deren Kissen mich zum Verzweifeln zwischen den Schenkeln kitzelten. Stellen Sie sich nun ein Markbein, ein Hirschhorn, kurz, was Sie sich nur als etwas recht Hartes denken können, vor. Man hätte ihn für einen antidiluvianischen Priapus halten können, der in einer Stalaktitengrotte versteinert worden war, für einen bronzenen Phallus, der den Leisten des Gottes von Lampsakus entfallen war, einen indischen Lingam, der die mysteriöse Vereinigung mit der heiligen Yoni vollziehen will, für ein schöpferisches Symbol, eine napoleonische Säule, die auf dem Place Vendôme meines Schamberges aufgerichtet wurde, ein Pult, um darauf ein Evangelium der Liebe in der Messe der Venus zu lesen."

Natürlich gehören hierher auch die zahlreichen Schilderungen von erfolgreichen Vergewaltigungen, denen man in der erotischen Memoiren- und Roman-Literatur aller Zeiten begegnet. Nichts anderes als Potenzprotzerei ist es, wenn der Marschall von Richelieu in seinen Memoiren in folgender Weise darüber berichtet, wie er der Herzogin von Chartres Gewalt angetan und diese damit dauernd in seinen Bann gezwungen hat:

„Ich fuhr schnell auf sie zu. Ein Schrei, den ich dadurch unterdrückte, daß ich ihr den Mund zuhielt, war das erste Zeichen ihres Schreckens. ‚Ich bin es,' sagte ich, ‚schreien Sie nicht, es ist Fronsac, der Sie anbetet, der sich jetzt an Ihrer Seite befindet.' Sie wollte klingeln, ich hielt ihr die Hand fest. Sie fing an zu weinen, bat mich fortzugehen. Eine glühende Umarmung war meine Antwort. Die Verzweiflung brachte sie außer sich, ich sah den Augenblick kommen, wo ich sie doch verlassen müßte. Alle Schimpfwörter wurden bei dieser Gelegenheit an mich verschwendet, aber trotz ihres Widerstandes war ich doch bald so zudringlich, daß sie befürchten mußte, durch allzu lautes Schreien ihre Ehre aufs Spiel zu setzen. Amor blieb Sieger, und meine Schwüre wirkten mehr denn je."

Indem man stolz solches niederschreibt, ist man sicher während des Schreibens ein Held, d. h., wie ich schon oben sagte: wenigstens vor sich, vor der eigenen Phantasiewelt. Und daß gerade dieses der Hauptzweck aller derartigen Elaborate ist, ergibt sich schon daraus, daß die meisten galanten Memoiren ursprünglich ja gar nicht für die Veröffentlichung geschrieben worden sind, sondern eben nur zur eigenen Erbauung und zur Selbstbewußtseinssteigerung ihres Verfassers.

*

DAS FEIGEN BLAT T.

Das Feigenblatt

Originalholzschnitt von Daniel Greiner 1915

298. Die Beine: Variation über ein weibliches Thema.
Getönte Kreidezeichnung von Henry Destouches

## Vierzehntes Kapitel

# Das Szepter

Mit diesem Kapitel komme ich zur Rolle der körperlichen Teilreize des Weibes, des pars pro toto in der Wunschphantasie des Mannes, und zu den sich von diesen ableitenden oder auf sie zurückzuführenden spezifischen Ausstrahlungen im erotischen Gefühlskomplex.

Jedem einzelnen Menschen eignet im Erotischen ein ganz spezielles Gepräge, d. h. jeder Einzelne hat seine besondere sexuelle Leitlinie, der er entweder von vorneherein sein ganzes Leben lang folgt, oder wenigstens so lange, bis sie mehr oder weniger von einer anderen abgelöst wird. Diese geschlechtliche Leitlinie ist sein jeweiliges geheimes Liebesideal, an das sich zugleich seine Liebesbedingungen knüpfen: wo er auf dieses geheime Ideal stößt, werden seine sinnlichen Begierden rege, dort erreicht seine Potenz

299. Porträt einer Mätresse Ludwigs XV. Französisches Gemälde. Um 1740

ihre höchstmögliche Expansion. Die Zahl der einzelnen erotischen Leitlinien ist unbegrenzt, denn sie knüpfen sich sowohl an das Physische als auch an das Psychische und Seelische, und darum auch an all die vielen möglichen Kombinationen, die im Zusammenklang dieser drei Faktoren möglich sind. Dabei muß man bedenken, daß jede körperliche Zone des Weibes auf den Mann erotogen wirken kann, das Ohr, eine schöne Hand oder auch deren Fingernägel ebenso sehr wie die Beine, die Lenden und der Busen des Weibes; also kann auch jeder einzelne dieser Teilreize ohne weiteres zur bestimmenden Leitlinie für irgendeinen Mann werden. Der Hauptteil der sexuellen Leitlinien knüpft sich naturgemäß an die verschiedenen physischen Teilreize des Weibes, und obenan stehen dabei die hervorstechenden sekundären Geschlechtsmerkmale: die besondere Form des weiblichen Fußes und Beines, der Busen und die Lenden. Und wie im ersten Teil, so beschränke ich mich auch hier im zweiten Teil auf diese drei hauptsächlichsten körperlichen Bezirke. Weil jeder dieser drei weiblichen Reize in ganz besonderem Maße auf den Mann erotogen wirkt, darum wurden sie auch zugleich zu den hauptsächlichsten Fetischismen, an die sich der männliche Weibkultus knüpft. Das ist nämlich das Wesentliche und Wichtige, worüber wir uns immer klar sein müssen: unsere besondere Lustquelle ist viel weniger das Weib als Ganzes oder als Summe der verschiedensten Reize und Vorzüge, sondern es sind vielmehr einzelne seiner Reize und deren spezifische Form, sowie ganz bestimmte Kombinationen zwischen diesen und ebenso spezifischen psychischen und seelischen Eigentümlichkeiten. Der Begriff des ab-

solut Schönen oder Harmonischen einer Erscheinung tritt dem gegenüber sehr weit in den Hintergrund (vgl. Erster Teil S. 74).

Als die prädestinierten erotischen Zonen, denen die Männer als häufigsten sexuellen Leitlinien im einzelnen folgen, haben, wie gesagt, die sogenannten wichtigsten sekundären Geschlechtsmerkmale des Weibes zu gelten. Diesen Leitlinien folgen die Männer obendrein nicht nur unbewußt, sondern Unzählige wissen ganz genau, daß diese oder jene „Schuhnummer", der so oder so geformte Busen, diese mehr oder weniger ausgebogene Rückenlinie, ihr ganz besonderer „Typ" ist, daß ein derart gestalteter oder auch entsprechend bekleideter Körper ihr immer von neuem begehrtes Weibideal ist, daß ihnen dieses stets den Kopf herumreißt, wenn sie seiner ansichtig werden, daß sie ihm, wie von einer unwiderstehlichen Gewalt getrieben, „nachsteigen", wenn es ihre Wege kreuzt. Weil dem so ist, können wir es auf das verblüffendste in der Kunst und in der Literatur verfolgen. Diese Tatsache ist ja auch der Prüfstein für die Richtigkeit meiner Thesen und der von mir daran geknüpften Schlußfolgerungen. Das heißt: Weil dem so ist, müssen sich diese spezifischen erotischen Leitlinien auch klar und deutlich in der Kunst ausprägen. Der einzelne Künstler muß sein Idealweib, ob er es nun mit dem Pinsel oder mit der Feder gestaltet, mit den speziellen physischen oder seelischen Eigenschaften ausstatten, die ihm als die von ihm begehrten Vorzüge erscheinen. Er muß das zeitliche, von der jeweiligen gesellschaftlichen Gesamtsituation geformte Weibideal seinen besonderen individuellen Wünschen entsprechend nüancieren. Der Voyeur z. B. muß sich in seinen Voyeurträumen Formen und Situationen erphantasieren, die er zu sehen und zu erleben wünscht, usw. Alle diese Tatsachen, und daß mit diesen Fetischismen in erster Linie die künstlerische Produktionslust und Produktionskraft zusammenhängen, — dafür habe ich den Beweis in den verschiedenen entsprechenden Kapiteln des ersten Bandes unternommen. Diese Beweise im einzelnen durch weitere besonders überzeugende Beispiele zu stützen, ist das Ziel, das ich mit dem in diesem und den folgenden Kapiteln vereinigten neuen Dokumentenmaterial verfolge. Ich beginne wie im ersten Teil so auch hier mit dem Stoffkreis, der sich an die fetischistische Verehrung des weiblichen Beines in seiner Gesamtheit und in seinen Einzelheiten knüpft.

300. Die Frau in Hosen. Kalenderbild: Der Mai. Deutscher Kupferstich von Johann Seutter. 17. Jahrhundert

Den allgemeinen theoretischen Ausführungen, die ich über den Kultus der Beine, über dessen geheime phallischen Zusammenhänge,

im ersten Teil gemacht habe (S. 356), ist hier nichts weiter hinzuzufügen. Dagegen ist von mir hier noch ein anderer Gesichtspunkt zu erörtern, der sich aus dem internationalen Aufkommen und Umsichgreifen der kniefreien Röcke während der letzten beiden Jahre ergibt. Das Kniefreie ist tatsächlich das eigentliche Wesen dieser Mode. Sie führt nicht bloß unwillkürlich, also ohne besonderen Willen der Trägerinnen, zur häufigen Kniefreiheit, sondern sie soll dazu führen. Das ist ihre gewollte, wenn auch unausgesprochene Tendenz, mit der freilich etwas ganz anderes, und zwar etwas viel Intimeres, verfolgt wird als mit dem früheren Rockschnitt, der zum Retroussé zwang und führte. Mit den Mitteln des Retroussé sollte vornehmlich, aber auch ausschließlich die erotische Wirkung des kleinen Fußes und des schönen Frauenbeines ins Feld geführt werden. Anders verhält es sich mit der Mode der kniefreien Röcke. Gewiß soll auch hier die Pikanterie des Beines seine Wirkung ausüben. Aber der provokatorische Charakter bei einer Mode, die das Bein ständig und bis zum Knie unter aller Augen stellt, ist nicht entfernt so groß wie bei einer, wo es nur zu einer zufälligen und zeitweiligen Enthüllung kommt. Das Erleben des glücklichen Zufalls, um so mehr, wenn ihm dabei zu Hilfe gekommen wird, ist das Faszinierende, denn dadurch entsteht das Gefühl des individuellen Bevorzugtseins. Das, was allen und in jedem Augenblick serviert wird, reizt nie auf die Dauer. Es handelt sich deshalb, wie gesagt, bei der kniefreien Mode um ganz etwas anderes, d. h. in der Tendenz um das Gleiche, aber um ein anderes Objekt, auf das die Phantasie hingelenkt werden soll. Dieses andere ist nichts Geringeres als die Provokation der steten Vorstellung vom Cunnischen. Dahin sollen die Gedanken der Männer durch diese Mode gelenkt werden, und zwar dadurch, daß jede Bewegung, besonders beim Sitzen, ganz von selbst und immer von neuem zur Kniefreiheit führt: noch ein wenig mehr, zuckt es durch die Phantasie, und... der Neugier enthüllt sich der intimste Bezirk des weiblichen Körpers. Das ist der letzte und geheime Sinn dieser Mode. Dieser Sinn wird noch dadurch unterstrichen, daß jede derartig bekleidete Frau ständig die Hände am Rocksaum hat, um scheinbar diesen letzten Zufall zu verhindern. Dadurch aber offenbart sich die Frau als Mitwisserin dieses Geheimnisses, zugleich natürlich auch als Mitverschworene, denn durch das ständige Zupfen am Rocksaum lenkt auch sie ganz von selbst die Gedanken ihres Partners auf das, was offiziell verborgen bleiben soll.

301. „Und du wirst mich immer lieben?" Lithographie von Robillard. Um 1840

302. „Fängst du schon wieder an?" Lithographie von Robillard. Um 1840

Solches bewirkt außerdem nichts anderes als das Ausschalten jeder Art Unbefangenheit aus dem Benehmen der Frau, es schaltet im Gegenteil automatisch in jede Form des gesellschaftlichen Verkehrs zwischen Mann und Weib das Cunnische ein. Mit den deutlichsten Worten: jeder Verkehr zwischen Mann und Weib wird durch diese Mode zugleich zu einer pornographischen Unterhaltung, die selbst in der ernstesten oder indifferentesten Situation als Zeichensprache nebenher läuft. Der Begriff Weib wird durch diese Mode förmlich auf den des Cunnus reduziert, das heißt: diese cunnische Wesenheit wird durch die groteske Exhibition der Beine im kniefreien Rock geradezu plakatisiert, — unter dem vorgetäuschten Schein einer angeblich größeren Natürlichkeit. In Wahrheit ist keine Mode weniger aus dem Drang der Natürlichkeit geboren als gerade diese, denn es wäre wirklich zu viel behauptet, wollte man sagen: Natürlichkeit sei es, wenn jede Frau jedem Manne ohne Ausnahme zuruft: Ein Cunnus geht, steht oder sitzt neben dir! Würde Natürlichkeit der wirkliche Zweck dieser Mode sein, so wäre es zu Lösungen gekommen, die im Gegenteil vom Pornographischen ablenken, statt zu ihm hinzuführen.

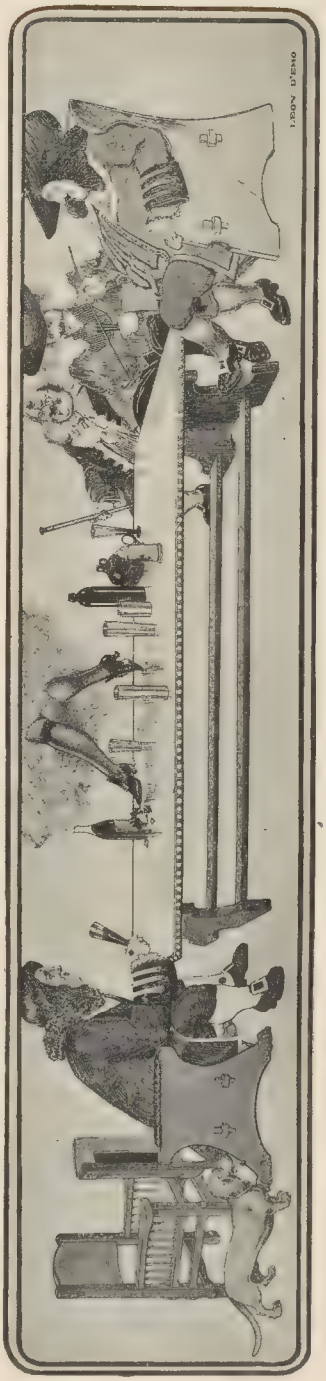
Wir müssen nun aber die Frage aufwerfen: Wie kam es zu diesem grotesk-erotischen Modeziel? Die Antwort dürfte lauten, daß sich darin zwar keine prinzipiell veränderte Gesamteinstellung des Weibes ausdrückt, daß sich darin wohl aber die mit Riesenschritten vollziehende sexuelle Emanzipation des Weibes in ihrer am wenigsten imponierenden Form enthüllt, die freilich auch gar nicht anders sein kann angesichts des gegenwärtig so traurigen kulturellen Gesamtzustandes der Gesellschaft. Das Weib will und muß, wie ich schon weiter oben ausführte, aus seiner Passivität hinaus, und es will in seiner Art ebenso das Recht auf Aktivität haben wie der Mann. Infolgedessen geht es auf der ganzen Linie zum permanenten und konzentriertesten Angriff auf den Mann über. Diesen Angriff kann das Weib, und zwar in diesem Fall gemäß der Natur des Mannes, natürlich nur in der Form des öffentlich bis zum Letzten gehenden Zeigewillens betätigen. Alle diese Gesichtspunkte kommen an dieser Stelle, d. h für unser Thema, deshalb in Betracht, weil sie logischerweise sehr oft auch die letzte Tendenz der betreffenden bildlichen Gestaltungen enthüllen, denen man in der modernsten Kunst immer häufiger begegnet.

Der wichtigste Umstand ist natürlich der, daß sich der aggressive weibliche Zeigewille nicht in der grotesken Exhibition bestimmter körperlicher Einzelreize erschöpfen kann, sondern daß es sich darin

303. Der Windstoß. Lithographie nach einem Bilde von Guérard. Um 1745

nur um den Ausschnitt aus einem in der Tendenz einheitlichen Gesamtbild handelt. Mit andern Worten: man muß der weiblichen Aktivität heute in gleich konzentrierter Weise auch im Geistigen und Seelischen begegnen. Was auch tatsächlich der Fall ist. Gewiß ist dieses an sich schon deshalb selbstverständlich, weil das Weib, das seine Beine in erotischer Aufmachung bis über die Knie entblößt aller Welt zur Schau stellt, logischerweise z. B. auch viel eindeutigere Worte über seine Lippen bringt, als jenes, für das es als Schande galt, wenn auch nur die Fußspitzen unter seinen Röcken hervorschauten. Aber wenn diese Logik auch selbstverständlich ist, so ist die Kongruenz des Physischen mit dem Geistigen und dem Seelischen doch von allergrößter Wichtigkeit. Und zwar auch für die von mir hier zu erörternden künstlerischen Fragen. Weil dem so ist, werde ich diese Kongruenz weiter unten in einem andern Zusammenhang auch noch gesondert belegen. Am Schluß dieses Bandes habe ich noch zu zeigen, daß die Kunst in den Händen des Weibes denselben Zwecken dient, wie in denen des Mannes, soweit es sich darin um die Abreagierung der vom Leben unerledigt gelassenen Sehnsüchte handelt. In diesem Abschnitt über das Weib als Künstlerin wird es sich zugleich zeigen, daß das moderne künstlerisch schaffende Weib in seinem Werk den gleichen Aktivitätswillen gestaltet, d. h. daß sie ihn ganz unverblümt in Bild und Wort zum Ausdruck bringt. Also in der gleichen unzweideutigen Weise, wie ihn das Weib in seiner Masse im Physischen, z. B. durch die Mode, oder richtiger durch die Beine, proklamiert ...

Die bildlichen Dokumente, durch die ich in dem vorliegenden Kapitel die früher gegebenen Zeugnisse des Schuh-, Fuß- und Beinfetischismus ergänze, sind in ihrer Tendenz so durchsichtig, daß in allen Fällen einige wenige orientierende Angaben zum vollen Verständnis genügen. Bei dem schönen Porträt einer Mätresse Ludwigs XV. von Frankreich (Bild 299) tritt der beinfetischistische Charakter des Bildes absolut klar in Erscheinung. Auf diesem Bilde ist zwar das Gesicht der betreffenden Dame deutlich individualisiert, aber direkt porträtiert sind doch auch die schönen Beine, die obendrein die beherrschende Pointe des ganzen Gemäldes ausmachen; im Vergleich zu ihnen ist alles andere nur Staffage. In diesem Zusammenhang muß auch Boucher als Beinfetischist nachgetragen werden. Auch bei ihm sind sämtliche Kompositionen so aufgebaut, daß „diese erhabenen Säulen" in irgendeiner verführerischen Stellung stets den besonders faszinierenden Mittelpunkt des betreffenden Gemäldes bilden. Daß der Augsburger Zeichner Johann Seutter, von dem der Monatskupfer „Mai" herrührt (Bild 300), ein fanatischer Fuß- und Beinfetischist gewesen sein muß, wird schon durch diesen einen Stich deutlich offenbar. Er enthält alle hier in Frage kommenden wichtigen spezifischen Merkmale: die Frau in Männerhosen, die in ausgesprochener Weise den erotischen Linien des weiblichen Beines folgen, der übertrieben kleine Fuß, und dieser in schmalen, spitz zulaufenden Schuhen. Dazu kommt noch die enge Taille, für die jeder Schuhfetischist schwärmt, daß sie der Haltung etwas Straffes und Herrisches gibt, denn der Schuhfetischist ist immer zugleich auch Masochist. Der Beinfetischismus dieses Augsburger Zeichners wird dadurch zur absoluten Gewißheit, weil bei allen weiteren elf Bildern dieses Zyklus der betreffende Monat in ähnlicher Weise von ihm symbolisiert ist. Als ausgesprochener Fuß- und Beinfetischist und als Typ der Methoden, mit denen diesem Kultus zur Biedermeierzeit gefrönt wurde, zeige ich die beiden romantisch-galanten Lithographien von Robillard (Bild 301 u. 302). Die Situation ist bei beiden: man fühlt sich unbeobachtet, also ist man nachlässig in seinem Benehmen, und der Beschauer bekommt wie zufällig ein Paar sehr kleine engeingeschnürte Füßchen, eine schön anschwellende Wade, ein rundes Knie und noch etwas darüber hinaus zu sehen; das heißt eben jene Dinge, wegen derer der Schöpfer diese beiden Bilder allein gemacht hat. Ein anderes, viel benutztes Rezept der Biedermeierzeit illustriert die große farbige Lithographie „Der Windstoß" nach einem Bild von Guérard (Bild 303). Man vergleiche hier weiter die große Lithographie „Der Kokottenball" von Morlon nach einem Bilde von Linder (siehe Beilage). Ähnliche zufällige Enthüllungen der Delikatesse eines kleinen Frauenfußes und einer schön ansetzenden Wade begegnet man auch bei Courbet und erkennt daran, daß neben dem weiblichen Busen immer auch diese Reize die Phantasie dieses großen Künstlers besonders stark irritiert haben. Ich nenne als Beispiel das herrliche Gemälde „In der Hängematte". Hinsichtlich des Aquarells „En Parade" von Constantin Guys (Bild 305) verweise ich auf meine Ausführungen im ersten Teil, wo ich eingehend gezeigt habe, in welch hohem Grade Guys zu den großen Klassikern des Schuh- und Beinfetischismus gehört. Die Arbeit eines ausgesprochenen Beinfetischisten, der genau weiß und gar kein Hehl daraus macht, daß ihn am




304. Die Ritter vom Strumpfband. Englische Radierung von Leon d'Emo 1906

Weibe überhaupt nichts anderes als die schönen Beine interessieren, ist die getönte Kreidezeichnung von Henry Destouches (Bild 298), die im Jahre 1924 im Pariser Salon des Humoristes ausgestellt war. Ähnliches gilt von der Radierung „Die Ritter vom Strumpfband" von dem Engländer Leon D'Emo (Bild 304). Ein erotisches Dokument für den Schuhfetischismus ist das anonyme Ex-Libris (Bild 306). Daß die Libido dieses Künstlers direkt an den kleinen hochhackigen Frauenschuh geknüpft ist, bringt er in der ganz charakteristischen Weise zum Ausdruck, daß er außerhalb des eigentlichen Bildes als zeichnerische Randnoten, richtiger als zeichnerische Postskripten, den kleinen Frauenschuh noch in verschiedener Variierung anbringt. Und wie man weiß, steht im Postskriptum stets das Wichtigste, enthüllt sich dort der eigentliche Zweck, weshalb man den vorausgegangenen Brief geschrieben hat. Einer, den es immer von neuem dazu verlockt, förmliche Jubelhymnen über die wollüstige Schönheit des Frauenbeines anzustimmen, angefangen vom engbeschuhten Füßchen bis hinauf zur spitzenumrauschten Pracht der Oberschenkel, ist der Belgier Louis Icart. Nie wird dieser Künstler solcher Motive müde. Seine berühmteste Hymne auf dieses Thema ist die farbige Radierung „Auf dem Diwan", die in den Jahren 1924 und 1925 in allen Auslagen der französischen graphischen Kunsthandlungen zur Schau stand und immer zahlreiche Bewunderer hatte (Bild 308). Icart belegt durch seine sämtlichen Blätter und besonders durch das letztgenannte, wie eng jede Art Fetischismus mit dem Exhibitionismus verbunden ist, ja, daß er von diesem überhaupt nicht zu trennen ist. Der Fetischist will seinen Fetisch, durch den er das Weib für sich erhöht, vergöttern. Die wirkungsvollste Weise ist, wenn er ihn in seiner ganzen Schönheit strahlend präsentiert. Und dazu braucht er natürlich die exhibitionistische Mitwirkung des Weibes. In der kostbaren Radierung „Auf dem Diwan" ist aus der gleichen Logik heraus der beim kniefreien Rock vom Mann ersehnte Zufall direkt vom Weib selbst arrangiert, und darum kommt es bei diesem Blatt zu all den oben beschriebenen Ideenassoziationen. Die deutschen Seitenstücke zu dem Belgier Icart sind der sehr talentvolle Plakatzeichner J. Fenneker und der von mir schon mehrfach herangezogene außerordentlich begabte Radierer Max Brüning. Beide Künstler treiben einen fanatischen Kultus mit der wollüstigen Schönheit des weiblichen Beines. Beide verfolgen die gleichen Ziele, die ich eben geschildert habe, und beide erreichen sie mit den gleichen Mitteln der kühnsten Exhibition von seiten des Weibes, das hin und wieder ebenfalls dem Zufall sehr bereitwillig nachhilft; natürlich kommt es auch hier außerdem zu den gleichen Ideenassoziationen, die sich ganz von selbst an den kniefreien Rock knüpfen. Und das

305. En Parade. Tuschmalerei von Constantin Guys. 1866

Alte Geißböcke bieten au

Farbiger englischer Kupferstich

f eine französische Zicke
von Richard Newton. 1796

Albert Langen, München

macht auch wohl die besondere Zugkraft dieser Bilder aus. Von J. Fenneker vergleiche man die beiden wirkungsvollen Plakate (Bild 309 u. 310), von Max Brüning außer Bild 307 vor allem die schon in den früheren Kapiteln gezeigten Proben (Bild 275 u. 277). Ganz besonders muß in diesem Kapitel noch auf den Dalmatiner M. Dudovich, den berühmten Simplicissimuszeichner, aufmerksam gemacht werden. Dudovich, der in allen seinen Bildern ein ausgesprochener Verherrlicher der sinnlichen Schönheit des Weibes ist, treibt jedoch mit nichts einen ähnlich schwelgerischen Kultus wie mit der Delikatesse des Frauenbeines (Bild 313 und Beilage). Der prickelnde Charme, der Künstler wie Icart, Fenneker und Brüning auszeichnet, ist bei Dudovich obendrein mit einer wirklichen künstlerischen Größe verbunden. —

Es liegt auf der Hand, daß es sich im Schuh- und Beinfetischismus in erster Linie um ein mehr bildhaftes als um ein literarisches Motiv handelt. Wenn einer kleine Füße und schöne Beine auf einem Bilde in pikanter Weise sichtbar macht oder darauf die Aufmerksamkeit lenkt, fällt es im allgemeinen nicht peinlich auf, wohl aber das dementsprechende Reden und Schreiben über dieses Thema. Also begegnet man dem literarisch betätigten Beinfetischismus vorwiegend in der galanten Literatur. Da ich im ersten Teil dieses Buches die entsprechenden Belege aus Raumrücksichten nur ungenügend habe zu Wort kommen lassen können, hole ich das dort Unterlassene hier nach.

In den 1548 zum erstenmal erschienenen „Gesprächen des Agnolo Firenzuola über die Schönheit der Frauen", die vielfach als der Schönheitskodex der Renaissance gewertet werden, wird mit nicht allzu großem Respekt von der Schönheit der Beine gesprochen. Es heißt dort im ersten Dialog: „Von den Beinen, durch deren Bewegung wir den Ort verändern, wollen wir nur sagen, daß sie durch das Kniegelenk die Verbindung der Sehnen von der Hüfte herunter bis zu den Fersen . . . bewirken." Ein größerer Ruhm wird schon dem Fuße zuteil, von diesem heißt es, daß er „von großer Wichtigkeit für die allgemeine Schönheit ist" . . . „seid also, meine teuern Damen, nicht gar zu geizig, ihn manchmal sehen zu lassen; lernt von den Römerinnen, die ihn nicht anders als das Gesicht gepflegt haben." Aber daß man auch damals ganz anderer Meinung war, daß man genau so wie heute dem begeistertsten Fuß- und Beinfetischisten begegnet, ist schon erwiesen, wenn ich an den Namen des Seigneur de Brantôme erinnere. Als weitere Namen nenne ich Alessandro Piccolomini und den Novellenschreiber Pietro Fortini. In dem 1537 erschienenen Traktat des Erstgenannten über „Die feine Erziehung der Frauen" heißt es: „Ein schönes Bein zu zeigen und sehen zu lassen, bietet sich oft auf dem Lande Gelegenheit, wenn man auf den Fischfang oder die Vogeljagd geht, in den Sattel oder aus dem Sattel steigt, einen kleinen Graben überschreitet usw." In einer der sogenannten „Neulings-Novellen" von Pietro Fortini liest man die folgende begeisterte Schilderung des bekleideten Frauenbeins:

„Und wie so die hübsche junge Frau, um die lästige Wärme vorübergehen zu lassen, häuslich ungeniert in einem weißen Röckchen dasaß, glich sie ganz und gar einem wahren, mitten im Paradiese geborenen Engel; denn ihre Beine waren seit nicht sehr langer Zeit mit einem Paar weißseidener gestrickter, festanliegender und durchbrochener Strümpfe

306. Erotische Phantasie eines Schuhfetischisten. Anonyme Radierung. Ex Libris

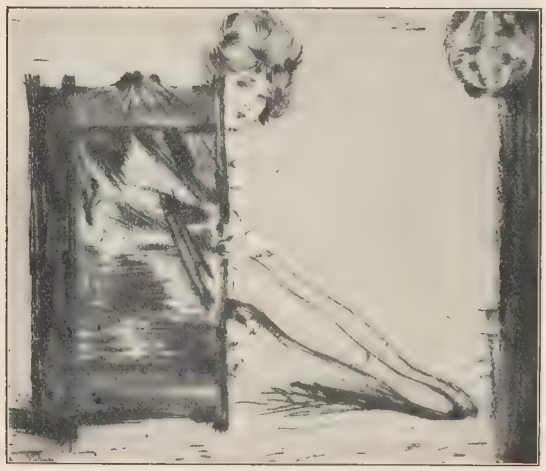
bekleidet, die ihr Mann aus Venedig mitgebracht hatte, ferner sah man die schönsten und zierlichsten Füße, die eine Frau je hatte, und wohlbekleidet mit einem Paar kleiner, ganz mit Schlitzen gezierter Schuhe aus schwarzem Sammet."

Der Graf D'Aucourt hat sehr scharfe Augen, wenn es sich um die Feststellung der beinlichen Schönheiten des Weibes handelt. Er beweist dies an mehreren Stellen seines von mir schon mehrfach zitierten Romanes:

„Rosette war ohne Reifrock im schönsten Leinen von der Welt, in feinen Schuhen, und mit Beinen, von denen sie tausend Vorteile zu ziehen verstand." Weiter: „Ihr schwarzes Pantöffelchen war so klein, daß sie es nur mit Not anziehen konnte: eine leichte Bewegung ließ ihn heruntergleiten; ich hob ihn auf und konnte einen lauten Ausruf über das Bein, dessen ganze Zartheit ich erblickt hatte, nicht zurückhalten."

Aus den Werken Rétifs de la Bretonne, des bekanntesten und berühmtesten Schuh- und Fußfetischisten, führe ich aus seiner Autobiographie „Monsieur Nicolas" noch die folgenden bezeichnenden Stellen an, aus denen zugleich klar und deutlich der enge Zusammenhang zwischen dem jeweiligen Fetisch und der von ihm abhängigen oder zumindestens intensiv beeinflußten Potenz hervorgeht:

„Wenn sich Colombe bückte, konnte ich ihre vollendet schönen Beine sehen. Begehrlichkeit stieg in mir auf. Ich unterdrückte sie, bis wir uns zusammen hinsetzten. Da schlang ich meinen Arm um die Taille meiner hübschen Gefährtin und raubte ihr einen Kuß . . ." Weiter: „Ich flog hinauf. Colette stand auf einem Stuhl, ich nahm die Garnpakete und reichte ihr eins nach dem anderen. Sie legte sie in das oberste Fach eines Schrankes. Ich betrachtete die Linien ihres schlanken Beines, ihre Schuhe aus weißem Atlas mit schmalen hohen Absätzen, ihre niedlichen Füße, wie ich so wohlgeformte nirgends gesehen habe, die ihre Zierlichkeit erhöhten. Meine Augen glühten. Mitunter berührte sie mich mit ihren Schuhen, wenn sie sich bewegte und drehte. Diese Berührungen wirkten wie glimmender Zunder auf Schießpulver, alle meine Sinne tobten in tollster Weise . . . Augenblicke lang war ich in Versuchung, sie vom Stuhle zu heben und auf das Bett zu werfen und ihr zu sagen: ‚Sie besitzen oder' . . . Meine Hand betastet zuweilen verwegen ihren Rock . . . Ich wagte, ihren Fuß zu berühren, ich wagte, ihren Rock zu küssen . . ., ich faßte den Entschluß, zu siegen oder zu verderben ob dieses von mir so lange und so leidenschaftlich begehrten Weibes!" Und es kam zum vollen Sieg des Monsieur Nicolas trotz des anfänglichen Widerstandes seiner mütterlichen Freundin. Rétif weiß aber auch, daß dieser Erfolg in Verbindung mit den kleinen Schuhen seiner Geliebten stand. Das Erlebnis endigte in folgender Weise: „Während Toinette das Bad zurechtmachte, bemächtigte ich mich ihrer Schuhe, der Erreger meiner Raserei von ehedem. Dann gingen wir beide. Sie wollte nicht, daß das junge Mädchen beim Baden zugegen sei. Mir war begreiflich, warum, und ich zog Toinette mit mir fort. Oben in meiner Stube aß ich andachtsvoll die Überreste des Biskuits, das Colette in zwei Stücke gebissen hatte. Die geraubten reizenden Schuhe schloß ich in meine Truhe ein, nachdem ich sie sorglich in weißes und blaues Papier eingewickelt hatte Ich habe sie bis auf den heutigen Tag aufbewahrt, und ich möchte, daß man sie mir dereinst mit in mein Grab legt."



307. In Erwartung. Radierung von Max Brüning

Aus „Dorchens Reizverzeichnis" zitiere ich diesen Vers:

Wo sah je ein Auge feinre
Knöchel, gleichre Atlashaut,
Wenn hat die Natur je kleinre
Füße, rundre Knie gebaut?

Paul Verlaines Fetische sind Lenden, Busen und Beine im wollüstigen Dreiklang, und jedem einzelnen widmet er zahlreiche hymnische Verse. Über die Beine handeln neben verschiedenen anderen die folgenden, die ich seiner lyrischen Sammlung „Frauen" entnehme:

308. Auf dem Diwan. Farbige Radierung von Louis Icart

309. Plakat von J. Fenneker. 1921

„Aber deine Beine sind echt fraulich.
Ihre Anmut wächst nach oben
Bis zur Wucht der Schenkel, die vertraulich
Sich mein ständiger Wunsch zum Ziel erhoben . . ."

„Deine weißen Strümpfe — ich muß applaudieren:
Solche Formen sind kein Possenspiel —
Unsere Augen staunen schon zuviel
Über Waden, die so stramm sich präsentieren . . ."

„Eure Füße sind wundersam; sie gehen nur zum Geliebten
Und zurück mit ihm kehren sie auf alltäglichen Wegen,
Sie ruhen nur zwischen den Laken, wenn sie sich kosend
In der Umarmung an die des ermatteten Freundes legen.

Gepreßt, gestreichelt, geküßt und liebkost von den Sohlen
Bis zu den Zehen in ihrer köstlichen Süße,
Bis zu den Knöcheln und den Linien der Adern,
Sind Eure Füße schöner als der Apostel und Helden Füße."

Ganz ähnlich ist Aubrey Beardsley eingestellt, nur daß sich dessen weibliche Fetischismen auf Busen und Beine beschränken. Zahlreiche seiner köstlichen Schwarz-weißzeichnungen und mehrere Stellen in seinen literarischen Arbeiten sind unwiderlegliche Zeugnisse dieser speziellen Verankerungen seiner erotischen Wunschphantasie. Bei einer genaueren Prüfung erkennt man jedoch, daß er in erster Linie als Fuß- und Beinfetischist angesprochen werden muß. Kein Zeichner der modernen Kunst hat mit solcher Zärtlichkeit die Eleganz der Beine gestaltet wie Beardsley. Wenn aber angesichts der Harmonie seiner Zeichnungen, die sich naturgemäß auf alles erstreckt, noch ein Zweifel über die Tatsache seines besonderen Beinfetischismus bliebe, so wird er durch mehrere Stellen in seiner nach den verschiedensten Richtungen aufschlußreichen Geschichte von „Venus und Tannhäuser" behoben. Dort liest man:

„Ihre Beine (nämlich die der Venus) waren von göttlichem Gleichmaß, von der Hüfte bis zum Knie zweiundzwanzig Zoll, vom Knie bis zur Ferse zweiundzwanzig Zoll, wie es sich für eine Göttin gehört." Einen geradezu klassischen Beleg für den Schuhfetischismus Beardsleys bietet die folgende Stelle: „Das Traggestell war mit so exquisiten und entzückenden Pantöffelchen beladen, daß sie genügt hätten, um Cluny in ein Paradies der Wonnen zu verwandeln. Es gab da solche aus taubengrauem,

310. Plakat von J. Fenneker. 1922

braunem und schwarzem Hirschleder, aus weißer Seide und rosigem Atlas, aus Samt und Sarcenet, ferner seegrüne, die mit Kirschenblüten durchwebt waren, rote mit Weidenzweigen und eines in Grau mit weißbeschwingten Vögeln. Einige hatten Stöckel von Silber und Elfenbein und Gold, waren mit kostbaren Steinen gebuckelt, die zu wunderlichen und mystischen Devisen zusammengesetzt, trugen Bänder, die seltsam geflochten und verknüpft, Knöpfe von solcher Schönheit, daß die Knopflöcher nicht eher zur Ruhe kamen, bis sie sich eng um sie geschlossen hatten in zärtlicher Umarmung. Da waren Sohlen von sanftem Leder, mit dem wollüstigen Dufte der Maréchal durchtränkt, es gab Futter aus den weichsten Stoffen, die mit dem süßen Aroma der Juliblüten parfümiert waren. Allein Venus fand keine darunter, die heute ihre Wünsche befriedigt hätten, und sie verlangte nach einem schon abgelegten Paar aus blutrotem Maroquin mit Perlblumen. Diese paßten denn auch zu ihren weißen Strümpfen diesmal hervorragend gut. Wie man nun die Trage mit den Schuhen beiseite schaffen wollte, fing der launische Florizel nach seiner kecken Gewohnheit einen der Pantoffel, schob ihn über seinen zierlichen Penis und machte ein paar ergötzliche Bewegungen dazu. Dies war eine von Florizels kleinen Schelmereien."

Eine der hervorragendsten Federn der französischen Romanliteratur der letzten Generation, Charles-Louis Philippe, schreibt eine kleine Novelle „Das Bein der Tiennette". Diese fängt so an:

„Es geschah offenbar, um einer schlimmeren Auslegung vorzubeugen, daß Lebeaupin an jenem Abend zu seiner Frau sagte: Du, hör mal! Ich komme von Tienne. Seine Frau war ganz allein. Man sprach von Schuhen und von Knöcheln. Sie hat mir die ihrigen gezeigt. Da habe ich sie halt angefaßt. Der Tienne kam gerade dazu. Ich merkte, daß er kurios dreinschaute." Die Frau des Lebeaupin faßt die Sache absolut nicht als eine Untreue auf, sondern nur als eine Gefahr für den weiteren freundschaftlichen Verkehr mit der Familie Tienne. Anders sind die erwachsenen Kinder eingestellt. Für diese ist die Beichte des Vaters in erster Linie eine amüsante Sache. Man liest: „Jean und Marie-Louise ließen nicht von der Hauptfrage los ... sie riefen alsbald, um die Sache von der heiteren Seite zu nehmen: ‚Sag, Vater, hat sie hübsche Knöchel, die Tienne? ...'" Weiter: „Schien es ihr Spaß zu machen, als du ihr Bein anfaßtest? ..."

Für einen Charles-Louis Philippe ist ein solches Thema nicht bloß Stoff zur Pikanterie, sondern in diesem Fall der Anreiz, um eine gewisse Schwerfälligkeit und Primitivität des Lebens der kleinen Leute aufzuzeigen.

Von den in den vorhergegangenen Kapiteln mehrfach zitierten direkt erotischen Romanen ist der Verfasser des „James Grunert" unbedingt ein ganz fanatischer Beinfetischist. Aus zahlreichen gleichartigen Stellen wähle ich die folgenden kurzen Zitate aus:

„Unter dem Rocke kamen ihre entzückenden Füße zum Vorschein. Sie waren nicht kindisch klein — ein zu kleiner Fuß ist für eine große Gestalt lächerlich —, aber sie waren fein und schmal und steckten in eleganten Pariser Chevreaux-Schuhen. An der Chaussure erkennt man die Eleganz der Frau — und an diesen Schuhen erkannte ich, wie elegant diese Frau war. Ich stellte etwas ungestüm meine Tasse beiseite und warf mich vor ihr in die Kniee. Instinktiv zog sie die Füße zurück, aber ich holte sie mir hervor und streichelte sie leise und zärtlich „Was wollen Sie?" fragte sie, ängstlich mit der freien Hand am Knie, um gegen einen plötzlichen Angriff sicher zu sein. „Sie haben ein so entzückendes Piedestal!" „Wenn Sie mir fortwährend Schmeicheleien sagen, werden Sie mich langweilen." „Lassen Sie mich sie küssen!" „Nein, den Strumpf darüber." „Aber — — nein — — bitte nein — — so seien Sie doch vernünftig — ich bitte Sie — —" Trotz ihres Widerstandes schob ich den Rock etwas in die Höhe und sah einen tadellosen schwarzen Seidenstrumpf und fühlte in ihm eine zarte und dabei volle, runde Wade. Auf dieses schwellende Fleisch preßte ich meine Lippen." Weiter: „Eins bettelte ich ihr noch ab. Als sie bereits fix und fertig war, den Hut sogar schon auf dem Kopfe hatte, mußte sie sich die Röcke aufheben und mich noch einen letzten Blick auf die Pracht ihrer Beine tun lassen."

Ein ebenso enragierter Schuhfetischist offenbart sich in dem Verfasser der bis jetzt von mir noch nicht zitierten pornographischen Erzählung „Die schöne Lona. Aus dem Tagebuch eines Lebenden", die unter dem Pseudonym Professor Brunner — eine boshafte Anspielung auf den bis vor einigen Jahren unrühmlich bekannten Berliner Unzuchtsspezialisten gleichen Namens — erschienen ist. In dieser Schrift, die in der Hauptsache aus ekelhaften Koitusorgien besteht, heißt es:

311. Das Strumpfband. Radierung von Louis Icart

„Ich werfe mich auf den Teppich und umschlinge ihre Beine, vor Erregung einer Ohnmacht nahe. Sie stößt mich mit ihrem kleinen festen Fuß. Ich sehe hohe Stiefelchen mit hohen Absätzen und darüber herrliche Waden. Ich hasche nach ihrem Fuß und küsse die Lackspitzen ihrer Schuhe. Sie läßt mich gewähren. Da werde ich wieder kühner, lasse meine Hand höher gleiten und umspanne ihre Waden."

Zum Schluß dieses Abschnittes gebe ich einige Stellen aus der vor kurzem erschienenen, in Tagebuchform abgefaßten erotischen Erzählung „Der paradiesische Augenblick" von Daniel Stabler (Pseudonym für einen ziemlich bekannten modernen deutschen Lyriker), die ebenfalls einen ausgesprochenen Beinfetischisten verraten:

„Nach einer Pause sagt sie: ‚Das einzige, womit ich gut versehen bin, sind Strümpfe. Ich war immer zu faul, Löcher zuzunähen und habe mir immer gleich neue gekauft. Auf diese Weise habe ich über achtzig Paar sehr anständige Strümpfe.' Sie sagt das alles ganz ernst. ‚Erlaube,' sage ich, ‚ich bin zwar nicht dein Liebhaber, leider Gottes, und habe nichts zu sagen, aber weiße Strümpfe, wie du heute, soll man, soweit ich gehört habe, nicht tragen, sie machen das Bein plump.' ‚Ja, man sagt das, aber ich halte das für ein »Ammenmärchen«,' antwortet sie, deutlich auf meinen ironischen Stil eingehend, der das

312. Das Angebot. Radierung von Louis Icart. 1924

sicher schon von ihr durchschaute Inkognito meiner Leidenschaft und Liebe ist, ‚ich finde das nicht.' Mit anmutiger Selbstverständlichkeit macht sie einen Augenblick lang die unerhörte, entscheidende Bewegung: sie hebt den Rock bis zum Knie, sieht ihr Bein prüfend an und läßt den Rock wieder fallen. Diese Bewegung in diesem Augenblick trifft mich völlig ins Zentrum der Wollust; mir ist einen Moment lang, als müßte ich vor Wonne aufschreien. Wie zwischen sentimentalen Liebenden der erste Händedruck der Liebe das Seligste ist, so ist für das sinnliche, gierige Mannwesen diese erste kleine Enthüllung verbotenen Reizes, noch dazu wie zufällig erfolgend, sachlich, ohne Bewußtsein, was angerichtet wird, einer der größten Momente der Wollust. Wenn ein dirnenhaftes Geschöpf den Rock hebt, aus Koketterie oder Geilheit, so ist es zu sehr durch die Gewohnheit banalisiert, es ist nichts Gewagtes mehr dabei; aber hier ist es eine direkte, einfache, bezaubernde Handlung; sie beginnt, das Geheimnis zu lüften, sie tut etwas Verworfenes, deutlich Erotisches, sie gibt zu, was sie unter den Röcken hat, ihr Privatestes. Es ist wunderbar. Der obere Teil des Körpers ist ja sowieso nicht so geheimnisvoll; Dekolletés sind etwas Konventionelles, was die beste Gesellschaft öffentlich trägt. Die Schönheit der weiblichen Gestalt,

313. Zeichnung von M. Dudovich. Simplizissimus. 1924

der ganz nackte Körper, alles das kann von uns ästhetisch betrachtet werden, ist nicht so unbedingt erotisch zu verstehen. Wir kennen soviel künstlerische Nuditäten, daß uns angesichts von Nackttänzen meistens die erotische Einbildungskraft versiegt; entweder reagieren wir ästhetisch anerkennend oder allzu plump bewegt. Aber das Heben des Rocks ist die größte Provokation, die der erotischen Phantasie geschehen kann, nicht das Tragen eines kurzen Rocks und die Ausstellung der Beine; gerade das halb Zufällige, fast Erlaubte, Beiläufige, trifft die Männer ins Mark, weil sie etwas Verbotenes tun dürfen, mit tollen Augen eindringen dürfen, sonst ruhig bleibend. Weil die Frau das Entscheidenste getan hat und doch eigentlich nichts; denn sie weiß ja nicht, wie toll die Augen der Betrachter sind, wie durchzuckt die Phantasie. Ja, es gehört zur Wollust, daß die Frau das nicht weiß, der Mann genießt ja nicht den Anblick, sondern sich als den Eindringling, als den Vergewaltiger mit den Augen, als den Räuber. Wie der Mann unter den Rock sieht, das ist seine Handlung; daß er so toll hinsieht, darf nicht im Wissen oder Willen der Frau liegen, sonst ist es Verabredung, und Verabredungen kann man auch mit Dirnen überall haben. Auch der Mann sucht geheimzuhalten, was ihn phantasiemäßig am meisten reizt, weil es ausgesprochen den Reiz des Privaten, nur von ihm selbst Gewußten, abenteuerlich Zurückgezogenen verliert. Darum ist die Leidenschaft schicksalhaft, Hasard, aber die Liebe Freiheit und Größe . . . Gott, ist das ein entzückendes Mädchen! Ihre Füße, Gelenke sind nicht eigentlich aristokratisch, aber doch sehr patrizisch; von einer alten bürgerlichen, geschmackvollen Kultur. Ihre Beine sind nicht hoch und jünglingshaft oder rassig, rennpferdmäßig —: sondern sie hat Waden von einer süßen, weichen Rundung, diese Form hat etwas Sanftes, Einschmeichelndes, ergreifend Schönes. Ich will deine Waden nie vergessen, Geliebte; nie diese einfache und wunderbare Bildung, anspruchslos und schön und von unendlicher Süße! . . ." Weiter: „Süßgeliebte! Wir waren lange und heiß zusammen in den drei letzten Tagen. Einmal hattest du Stiefel an mit Wildledereinsätzen, bräunlich, und gleichfarbige Strümpfe. Als ich dich küßte, seufzest du seltsame, unverständliche Worte . . ."

Diese Zitate aus dem Buch von Daniel Stadler offenbaren auf das deutlichste den leidenschaftlichen Fuß- und Beinfetischisten; sie verraten weiter ganz besonders deutlich, wie sehr es sich in diesen Fetischen um die inspiratorische Antriebskraft dieses Schriftstellers handelt.

*

„Wenn ich mir heut' meinen Mann nicht zurückhole, darfst du ihm morgen seine Freundin ausspannen!"

## Venus triumphans

Aquarell von M. Dudovich aus dem Simplizissimus. 1925

314. Herkules und Omphale. Italienischer Kupferstich

## Fünfzehntes Kapitel

# Der Sadismus und der Masochismus

Der Sadismus, die Lust am Quälen, und der Masochismus, die Lust am Gequältwerden, hängen in engster Weise mit dem Fußfetischismus zusammen (Erster Teil, S. 84 und 373 u. flgde.). Der Fuß ist überall und von jeher das Symbol der brutalen Gewalt. Im Treten des andern manifestiert sich die Brutalität der Gewalt, im willigen Sichtretenlassen der höchste Grad der Unterwürfigkeit. Die Ur- und Hauptformen des Sadismus und des Masochismus bestehen dabei tatsächlich in der Wollust des Tretens und in der, sich treten zu lassen. Aus dem gleichen Grunde gehören beide Erscheinungen zusammen, und die eine ist immer nur die Ergänzung der andern; sie sind die beiden Gegenpole des gleichen Urtriebs. Wilhelm Stekel schreibt: „Der Masochismus ist nur eine Reaktion des Schuldbewußtseins auf sadistische Neigungen."

315. Judith mit dem Haupte des Holofernes.
Gemälde von Lukas Cranach. Museum, Grenoble

Andererseits darf aber auch der Umstand nicht übersehen werden, daß der Sexualtrieb eines jeden Menschen eine sadistische Komponente hat (vgl. auch Erster Teil, S. 62). Der Sadismus und der Masochismus, vor allem aber der erstere, gehören zu jenen Ur-Instinkten, die nur in sublimierter Form gesellschaftsfähig sind. Dies gilt für die Kunst genau sowie für das wirkliche Leben. —

Die wichtigsten Verkleidungen, in denen die sadistischen Triebe in der Kunst auftreten, und durch die diese gesellschaftsfähig werden, sind, wie ich im Ersten Teil ausführte, die Darstellungen von Höllenstrafen, Heiligenmartyrien, des Jüngsten Gerichtes, des Sturzes der Titanen, blutige Schlachtenbilder, klassische Mord- und Hinrichtungsszenen, weiter gewisse Darstellungen der Salome, der Judith und von Simson und Delila. Noch nicht genannt habe ich im Ersten Teil einige andere wichtige Motive, die deshalb hier nachgetragen werden müssen. Es sind dies die Totentanz-Folgen, denen man vor allem im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert begegnet, und die beiden Motive der sich selbst den Tod gebenden Frauen, Lukretia und Kleopatra. Durch die berühmten unter den Totentanz-Folgen geht immer ein überaus grausamer Zug. Ihr Hauptgedanke ist stets das Jähe, das Unerwartete, das Mitleidlose, wie der Tod den Menschen überfällt: das sorglose Kind, die blühende Jungfrau, die glückliche Braut, das schöne junge Weib usw., — sie werden von der Sense des Todes brutal und mitten im Glück hingemäht und dem Leben entrissen. Um solches mit Leidenschaft zu gestalten, ja, um überhaupt solche Eingebungen zu haben, muß man innerlich eine heimliche Befriedigung bei einer solchen Vorstellung empfinden. Und das eben ist Sadismus. Gewiß fällt das Entstehen der meisten Totentanz-Folgen in Zeiten, wo Krieg und Seuchen herrschen und ein allgemeines Sterben die Menschen heimsucht, wo jeder Einzelne mehr als sonst Gefahr läuft, den Abend nicht zu erleben, auch wenn er sich des Morgens noch

frisch und fröhlich vom Lager erhoben hat. Aber dies sind eben die zeitlichen Bedingnisse; solche historische Situationen wirken besonders auslösend auf die unter den schöpferischen Menschen, in deren Blut die sadistischen Urtriebe sowieso heftig rumoren Jedenfalls kommen nur aus den Händen solcher Künstler jene Totentanz-Folgen, die bei ihrem Erscheinen einen tiefen Eindruck hervorgerufen und die Menschen jahrhundertelang erschüttert haben. Natürlich muß sich, wenn man die betreffenden Fälle nachprüft, die sadistische Note auch im übrigen Werk des in Frage stehenden Künstlers nachweisen lassen, d. h., sie muß sich bis zu einem gewissen Grad auf sein ganzes Werk erstrecken. Ich greife das wichtigste und berühmteste kunstgeschichtliche Beispiel heraus, das es in dieser Richtung gibt: Hans Holbein. Der Holbeinsche Totentanz ist sehr grausam, der mitleidlose Tod feiert mit ihm in den tollsten Tanzsprüngen seine Orgien. Die Zeitgenossen Holbeins waren, wie man weiß, von diesem Werk aufs tiefste erschüttert, und nach ihnen zahlreiche Generationen bis auf die heutige Zeit. Der starke sadistische Charakter, der hohnlachend durch den Holbeinschen Totentanz ächzt, ist ganz unverkennbar, sowie man einmal dieses tiefere Geheimnis der Wirkung dieser düsteren Holzschnitte erkannt hat. Nun, der gleiche sadistische Zug geht durch das ganze Werk Holbeins. Alles, was dieses bemerkenswert macht — ich verweise nur auf die haarscharfe, mitleidslose Charakteristik in seinen Porträts, — ist sublimierter, ist verkleideter Haß. Nie ist z. B. ein Familienporträt brutaler, ja, man kann wirklich sagen: nie mit mehr Haß gemalt worden als das, das dieser große Künstler von seiner Frau und seinen beiden kleinen Kindern gemalt hat, bevor er sie für immer verließ. Ich glaube, daß einzig durch die Erkenntnis dieser hervorstechenden sadistischen Note im Charakter Holbeins die letzte Wesenheit seiner Kunst aufzudecken ist. Aus der neueren Zeit verweise ich auf ein zweites Meisterwerk der Totentanz-Folgen, und zwar auf den großartigen politischen Totentanz von Alfred Rethel, der an die deutsche Revolution vom Jahre 1848 anknüpft. Auch in diesem Werk, wo der Tod so zynisch über jene triumphiert, die damals

316. Lukretia.
Gemälde von Quentin Massys. Museum der schönen Künste, Budapest

317. Lukretia sich den Tod gebend.
Gemälde von Nicolo Giolfino. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Deutschland aus seiner politischen Unfreiheit emporheben wollten, dominiert der Sadismus in seiner grausamsten Form. Und auch bei diesem Künstler läßt sich der gleiche sadistische Zug — stets ins Tragische gewandelt — durch sein ganzes Werk verfolgen. Hier mag wiederholt darauf hingewiesen sein, was ich schon im ersten Teil erörtert habe, daß die Tragödie stets ihre Hauptwurzel im Sadismus hat. Die Tragödie ist die dramatische Formel der unerbittlichen Grausamkeit im historischen Geschehen des Einzel- wie des Massenschicksals, vor dem es kein Ausweichen gibt. Und sadistisch ist auch der Ursprung des allgemeinen Interesses an jeder Tragödie, besonders wenn es sich um die Großen der Geschichte handelt. Es ist das in den meisten Menschen schlummernde heimliche Beglücktsein darüber, daß auch der Große stolpert, daß auch er herunter muß von seiner Höhe. Weil, wie ich oben sagte, in der Seele eines jeden Menschen eine sadistische Komponente steckt, darum gibt es ein allgemeines Interesse am Drama. Und es ist am größten bei der Jugend, weil bei ihr dieser Ur-Instinkt noch am wenigsten verdrängt und sublimiert ist . . .

Ich habe im ersten Teil davon abgesehen, hierhergehöriges Bild- und Textmaterial vorzuführen. Der Raummangel hatte mich dazu gezwungen, und ich begnügte mich damit, auf das reiche Material zu verweisen, das sich in dem Werk „Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit" befindet, dessen Mitherausgeber ich bin. Nachdem aber dieses Werk allmählich ganz aus dem Buchhandel verschwunden ist und an eine Neuauflage in absehbarer Zeit nicht zu denken ist, möchte ich in dem vorliegenden zweiten Teil diese Lücke wenigstens bis zu einem gewissen Grad ausfüllen.

In die erste Reihe der klassischen Motive, in denen die Wollust aufs engste und zugleich aufs deutlichste mit der Grausamkeit gepaart ist, gehören wie gesagt u. a. das Lukretia- und Kleopatra-Motiv. Lukretia gibt sich im Gefühl der Schande, von Sextus Tarquinius geschändet zu sein, nachträglich selbst den Tod, indem sie sich einen Dolch in die Brust stößt. Wer in solchen blutrünstigen Vorstellungen schwelgt, folgt an sich unbedingt einem sadistischen Trieb. Ebenso wichtig ist dabei jedoch, daß das Wollüstige im Charakter der betreffenden Bilder überwiegt. Erst die Kombination: Grausamkeit im Gewande der Wollust ist das eigentliche Geheimnis des Sadismus. Derartige Lukretiabilder sind, um nur die herrlichsten heranzuziehen, das wundervolle Gemälde von Quentin Massys in Budapest, das nicht weniger schöne von Sodoma in Hannover und das von Nicolo Giolfino in Berlin (Bild 316, 317 und 318). Jedes dieser drei Gemälde ist in seiner erotischen Note überaus berückend, und ich habe

bereits oben (S. 195) hervorgehoben, daß das pikante erotische Schauspiel, das diese drei Lukretien mit ihrem Selbstmord aufführen, derart betörend ist, daß dadurch der grausige Grundcharakter des Motivs fast völlig verwischt ist. Natürlich bleibt das sadistische Moment als inspiratorischer Antrieb für diese Werke doch bestehen. Es ist jedenfalls der erste Ausgangspunkt. Bei der sich selbst mordenden Kleopatra ist der Vorgang ebenso grausig. Kleopatra tötet sich bekanntlich durch den Biß einer Natter. Nur die Ursache, die zu dem Selbstmord geführt hat, ist die entgegengesetzte. Kleopatra fühlt sich aus einem negativen Grund entehrt, weil es ihr nicht gelungen ist, den Oktavianus für sich zu gewinnen. Aber dieser ganze Unterschied ist völlig nebensächlich, er beeinflußt die Bildformung in keiner Weise. Das Kleopatra-Motiv ist stets auf den direkten Vorgang des Selbstmords reduziert. Und weil es ausnahmslos ebenfalls mit intensivster Erotik gepaart ist, darum handelt es sich auch in ihm um eine spezifische sadistische Phantasie. Ich wähle auch hier drei klassische Beispiele: das berühmte Gemälde des Paolo Veronese in Cassel, das ähnlich berühmte von Cagnacci in der Dresdener Staatsgalerie und ein sehr schönes Bild aus der Bologneser Schule, das ebenfalls in Cassel hängt (Bild 322, 324 und 325). Von diesen drei Bildern kann man wörtlich das gleiche sagen, was ich über die von mir herangezogenen Lukretia-Bilder gesagt habe. Bei allen handelt es sich ebenfalls in erster Linie um ein erotisches Theater usw. Das gilt aber nicht nur von diesen drei Lösungen des Lukretia- und des Kleopatra-Motives, sondern überhaupt von allen.

318. Lukretia. Gemälde von Sodoma. Kestnermuseum, Hannover

Von Heiligenbildern, die sich auf der gleichen Linie bewegen, wo also der erotische Charakter das Grausige fast übersehen läßt, gebe ich hier ein Bild der „Heiligen Ursula" von P. Nuvolone in der ehemals Großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe, die den Todespfeil in der Brust trägt, und aus deren Todeswunde die Blutstropfen wie kostbare Perlen herunterrieseln (Bild 323). Ähnliches gilt von dem Gemälde des Guido Reni „Kephalus und Prokris" in der Gemäldegalerie Braunschweig (Bild 320). Wesentlich brutaler ist dagegen der sadistische Charakter des Bildes „Das Martyrium der Heiligen Agathe", der eben die Brüste von zwei Folterknechten abgezwickt werden, von Sebastiano del Piombo (Bild 326). Noch um ein Erhebliches grausiger als diese Darstellung der Heiligen Agathe ist die des Lorenzo Lippi, die in den Uffizien in Florenz hängt. Auf diesem Bild ist die schauerliche Prozedur bereits vollzogen, und die Heilige Agathe bietet auf einer goldenen Schüssel der nicht sichtbaren Muttergottes ihre abgeschnittenen Brüste als Opfer dar. Es gibt an sich kein schauerlicheres und auch kein abstoßenderes Motiv als dieses, und doch wirken diese der Maria dargebotenen Brüste wie zwei köstliche Früchte, die vom Hauch des Eros umkost sind. Das gemeinsame Wesen aller dieser bis jetzt beschriebenen Werke besteht im übrigen darin, daß jede dieser Frauen, sei es Lukretia, Kleopatra, Ursula

319. Judith. Gemälde von Alessandro Varotari. Gemäldegalerie, Dresden

oder Agathe, nicht so dargestellt ist, als ob sie den Tod erleide, sondern als ob sie im Gegenteil in diesem Augenblick die höchste Form des Orgasmus erlebe. Es ist deshalb absolut keine Vergewaltigung der betreffenden Bildideen, wenn man in dem Dolch, den sich Lukretia in die Brust stößt, oder in dem Pfeil, der der „Heiligen Ursula" in der Brust steckt, zugleich ein phallisches Symbol sieht. Darin aber offenbart sich gerade die heimliche Verbindung mit dem Sadismus, der doch zugleich höchstgesteigerte Wollust sein will.

Ich komme nun zu den mehr oder minder naturalistischen Gestaltungen des Sadismus. Im ersten Teil dieses Buches habe ich eingehend über den Sadismus des Franzisco Goya gesprochen, und daß er geradezu die Dominante in seinem Werke ist. Ich brauche dem dort Gesagten hier nichts hinzuzufügen.

Dagegen habe ich hier zwei Bilddokumente eingefügt, die diesen sadistischen Charakter jedem, der das Werk von Goya nicht kennt, auf das Augenfälligste belegen. Es sind dies das Gemälde „Saturn frißt seine eigenen Kinder" und die Radierung „Der Gepfählte" (Bild 328 u. 329) aus der berühmten Radierfolge „Die Greuel des Kriegs", die noch etliche Dutzend ähnlicher Darstellungen enthält. Wer dermaßen im Grausigen wühlt, ist Sadist in schärfster Ausprägung. Für einen solchen ist die Vorstellung des direkten und brutalsten Schmerzbereitens mit den Mitteln der teuflischsten Grausamkeit wahrscheinlich die einzig begehrte Wollust. An den Namen Goyas möchte ich den eines zweiten ähnlich großen Meisters der neueren Kunstgeschichte fügen, Eugène Delacroix, bei dem der sadistische Zug ebenfalls hundertfach durchbricht. Der ausgeprägte sadistische Wesenszug im Charakter von Delacroix ist schon vollauf durch zwei seiner Hauptwerke erbracht, durch den „Tod des Sardanapal" und durch seine „Medea" (Bild 331 und 332). In beiden Werken dominiert das Grausige, und in beiden ist es mit dem Erotisch-Vibrierenden vermählt. Aber auch seine zahlreichen Löwen- und Tigerjagden, seine Überfälle von Pferden und Reitern durch Löwen und Tiger dokumentieren im Wesen das gleiche, die Betätigung der höchsten Blutgier. Der Löwe und der Tiger sind nur die veredelte Verkleidung, also die Sublimierung der ureigensten Instinkte des Künstlers, die eben in dieser Form dominierend bleiben konnten; denn was in diesen Bestien stets aufs deutlichste herausgearbeitet ist, das ist eben deren Blutgier. Von diesem Standpunkt allein sind sie aufgefaßt. Auch Aubrey Beardsley ist ein ausgesprochener Sadist. Ich verweise auf die sadistische Phantasie (Bild 336), die an sich schon ein ausreichender Beleg ist. Diese Phantasie offenbart uns außerdem, daß sich hinter dem Beardsleyschen Frauenkultus in Wahrheit ein noch stärkerer Frauenhaß verbirgt; es ist der Haß auf das ihn unheimlich dünkende männerfressende Ungeheuer „Weib". Der Haß auf das spezifisch „Männerfressende" im Weib kommt in diesem Blatt besonders klar zum Ausdruck; denn der Pfahl, auf den das Weib hier gespießt ist, hat selbstverständlich eine direkt phallische Bedeutung. Durch die grausige Pfählung des Weibes in dieser Form soll gesagt sein: daran, wonach das Weib ständig giert, soll es leiden, d. h. also, am Phallischen, es ist seine ewige Sehnsucht und zugleich seine Strafe Hierbei sei auch an die verschiedenen Salome-Darstellungen Beardsleys erinnert, deren Auffassung im einzelnen ebenfalls seinen heimlichen und intensiven Weiberhaß erkennen läßt. Im Anschluß an Beardsley sei auch noch dessen Landsmann, der jüngere Georg

320. Kephalus und Prokris. Gemälde von Guido Reni. Gemäldegalerie, Braunschweig

321. Judith. Kupferstich von H. S. Beham

Cruikshank, ein ganz markanter karikaturistischer Sadist, genannt und belegt (Bild 330); und schließlich aus allerneuester Zeit einer der kühnsten Repräsentanten des Sadismus, der je gelebt hat, der Berliner Otto Dix. Die wirklich mit dem Blut und dem Dreck des Krieges gemalten erschütternden „Schlachtenbilder" dieses Künstlers und ebenso sein grausiges Gemälde „Der Lustmord", sind neben den Goyaschen „Greueln des Krieges" überhaupt die bedeutendsten Dokumente des Sadismus im Reiche der ganz großen Kunst.

In der direkt erotischen Kunst triumphiert der Sadismus natürlich unverhüllt, und zwar meist in der Form von brutalen Vergewaltigungsszenen hilfloser Frauen. Zur Steigerung des sadistischen Charakters der Darstellung wird der zum Schutze herbeieilende Gatte, Vater oder Bruder entweder ebenfalls vergewaltigt, und so zum Zeugen der eigenen Schmach gemacht, oder er wird zuvor hingemordet und die Vergewaltigung des geschonten Weibes findet angesichts seiner Leiche statt. Von dem Vielen, was es in dieser Art gibt, hebe ich als Beispiel eine Serie „Balkangreuel" heraus, die mit dem freilich nichtssagenden Namen Smith signiert ist. Diese Serie umfaßt zwölf Tuschzeichnungen, die in der Form von photographischen Reproduktionen in den Handel kamen. Ich registriere zur Charakterisierung den ungefähren stofflichen Inhalt einiger dieser Bilder: 1. Ein bulgarischer Komitatschi vergewaltigt ein nacktes Mädchen, das er auf seinen Schoß preßt. 2. Türkische Soldaten, die bereits im Begriff sind, fünf in die Berge verschleppte schöne junge Weiber zu vergewaltigen, werden von einer serbischen Patrouille überrascht und in den Armen ihrer Opfer zusammengeschossen. 3. Eine Griechin ist mit den Armen an zwei Birken gefesselt und wird von einem türkischen Soldaten genotzüchtigt. 4. Sechs in eine griechisch-katholische Kirche geflüchtete nackte junge Griechinnen werden angesichts des an einen Pfeiler gefesselten Popen von einer Horde türkischer Soldaten vergewaltigt. In dieser Art geht es weiter. Erwähnt sei hier weiter eine sadistische Auswertung des Judith-Motives von Bayros, die sich in seiner erotischen Mappe „Die Bonbonnière" befindet. Zwei halbnackte typische Bayrossche Weiber „köpfen" einem nackten Jüngling das erigierte Glied, das er über ein Bidet halten muß, „Mon œuvre, c'est moi" schrieb Bayros, wie ich bereits mitteilte, unter sein Bild! Eine zweite gedanklich ähnliche Auffassung der Judith gestaltete Julius Klinger in seinen Illustrationen zu „Sodom". Judith hat dem Holofernes statt des Hauptes das Glied abgeschnitten; und Klinger zeigt sie, wie sie halbnackt, ein Weib mit riesigen Brüsten, mit den abgeschnittenen Geschlechtsteilen und dem noch blutigen Messer in den Händen dahinstürmt. —

Der masochistische Mann. Als das klassische und auf den ersten Blick unverkennbare masochistische Motiv habe ich bereits im ersten Teil „Herkules bei Omphale" bezeichnet. Der stärkste der Männer, der Inbegriff der männlichen Stärke überhaupt, legt seine Keule, das Symbol seiner Kraft, in die Hände des Weibes und gebärdet sich als dessen gefügiger Sklave. Ein ergänzendes bildliches Beispiel in dieser Richtung ist der anonyme italienische Kupferstich aus dem siebzehnten Jahrhundert, den Bild 314 zeigt. Das Motiv von Aristoteles und Phyllis, wo die ausgelassene Phyllis ihre Macht über den großen Denker dadurch offenbart, daß ihr dieser als Reittier zu dienen hat, und in dem wir außerdem im allgemeinen die Symbolisierung des unterjochten Ehemannes vor uns haben, ist ebenfalls ein klassisches masochistisches Motiv. Am berühmtesten ist der unter diesem Namen bekannte große Holzschnitt des Lukas von Leyden, den ich bereits im ersten Band meiner Sittengeschichte abgebildet habe. Dieses Motiv entspricht durchaus der Gesamteinstellung dieses großen Künstlers, durch dessen ganzes Werk ein masochistischer Zug geht, ein sich immer erneutes Ausleben im Gefühl des Unterdrücktseins durch das Weib. Lukas von Leyden zeigt das Weib immer mit herrschender Gebärde und allegorisch als eine Art grausamer Sphinx. Ich habe in meinen anderen Bänden noch verschiedene Wiederholungen dieses Motivs aus der Hand anderer Künstler gegeben. Hier füge ich als moderne Ergänzung eine

Agnes Sorel, Mätresse Karls VII.

Französisches Gemälde von Jean Fouquet. Um 1485

322. Der Tod der Kleopatra. Gemälde von Cagnacci, Dresden

gleichartige Zeichnung von R. Janthur aus dem „Venuswagen“ (Bild 335) ein. Von realistischen Gestaltungen des Masochismus verweise ich auf das Bild „König Heinrich IV. von Frankreich und seine Mätresse, die schöne Gabriele“ nach einem Gemälde von Charles Eisen (siehe Beilage), auf den Kupferstich „L'amour européen“ von Basan, der ebenfalls nach einem Bilde von Charles Eisen gemacht ist (siehe Beilage), und auf das schöne Gemälde „Rinaldo und Armida“ von Giovanni Tiepolo in der Münchener Alten Pinakothek (siehe Beilage). Es ist hier darauf hinzuweisen, daß auch hinter solchen Gemälden wie „Agnes Sorel“ von Jean Fouquet (siehe Beilage) eine starke masochistische Tendenz steckt. Von ganz modernen Bildern, die ich hier als Dokumente des Masochismus vorführe, verweise ich auf die beiden derben Holzschnitte „Er tanzt nach ihrer Melodie“ und „Die brutale Herrin“ von Daniel Greiner (Bild 333 und 334). Diese beiden Bilder entstammen zwei Zyklen von je zehn Blättern, in denen das gleiche Thema in den verschiedensten Steigerungen und Variationen abgewandelt ist. Einer ausgesprochen masochistischen Tendenz begegnet man übrigens noch in anderen Blättern dieses Künstlers.

Auch das Schwelgen in der Vorstellung des grausamen Weibes ist Spiegel einer masochistischen Grundeinstellung des betreffenden Künstlers. Darum sind zahlreiche Judith- und Salomebilder aus masochistischen Inspirationen geboren. Beide Motive können gewiß auch sadistisch ausgebeutet werden und zwar auf die Weise, daß in ihnen vornehmlich der absolute Begriff des Grausamen, des Blutdurstes, zum Ausdruck kommt. Weil aber in den meisten Gestaltungen dieser Motive ebensosehr eine Bewunderung gegenüber dem grausamen Weib zu spüren ist, so wandeln sich solche Darstellungen ebensosehr zu masochistischen. Ich habe hier einige der bezeichnendsten künstlerischen Beispiele des Judithmotives

323. Heilige Ursula. Gemälde von P. Nuvolone. Gemäldegalerie, Karlsruhe.

vereinigt. Ich nenne als erstes den kleinen Kupferstich „Judith mit dem Haupte des Holofernes" von H. S. Beham (Bild 321), als nächstes das gleichnamige herrliche Gemälde von Lukas Cranach im Städtischen Museum von Grenoble (Bild 315), und als drittes die pompöse Judith des Alessandro Varotari in der Dresdener Gemäldegalerie (Bild 319). Alle diese Werke sind meines Erachtens masochistisch zu werten. So angeschaut, fügen sie sich auch stets in das Gesamtwerk der betreffenden Künstler. Andererseits kommt es auf das Gleiche heraus, wenn die gleichen Künstler „Salome" darstellen, das ist dann eben nichts weiter als ein bloßer Firmentausch. Als Beispiel einer solchen, masochistisch zu wertenden Salome verweise ich auf das Bild von Clemens v. Pausinger (Bild 49). Rein masochistisch in der Form des Schwelgens im Schmerzertragen ist, wie ich im ersten Teil dargelegt habe, das Motiv vom „Heiligen Sebastian". Ich gebe hier als Beispiel das berühmte Gemälde von Ribera aus dem Prado in Madrid (Bild 327). In gewissem Sinne gehört auch die edle Plastik „Phantasie" von Fritz Klimsch hierher (Bild 337).

An dieser Stelle muß ich nochmals auf den Haarfetischismus zurückkommen. Ich habe von diesem eigenartigen Kultus bereits weiter oben (S. 195) gesprochen und ich habe dort eine seiner charakteristischen formalen Auswirkungen, die Verbindung mit dem Motiv der büßenden Magdalena, aufgezeigt. Hier ist hinzuzufügen, daß ausgesprochene Haarfetischisten immer auch ebenso prononzierte Masochisten sind. Ich verweise auf den vorhin zitierten Ribera, von dem auch „Die heilige Agnes", eines der deutlichsten Dokumente des Haarfetischismus, stammt. Der Haarfetischist fühlt sich durch das Haar an das Weib gefesselt. Von solchen Künstlern, bei denen der enge Zusammenhang zwischen Haarfetischismus und Masochismus besonders deutlich zum Ausdruck kommt, verweise ich auf den sogenannten „Meister der Weibermacht", auf den Kupferstichmeister E. S. und auf Israel Meckenem, alle aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Die meisten Frauengestalten dieser drei großen Graphiker zeigen sich uns umkleidet von einer mächtigen überwältigenden Haarfülle. Außerdem finden sich bei ihnen auf Schritt und Tritt typisch masochistische Stoffe: der vom Weib am Gängelband geführte Mann, der das Weib anbetende Mann, der vom Weib geprügelte Mann, das über den Mann irgendwie erhöhte Weib usw. Weiter sind hier

mit Namen zu nennen: Jacob Cornelis van Oostsaanen, der bereits im ersten Kapitel behandelte Jan Gossaert (Bild 31), Adrian van der Venne mit seinem schönen Gemälde „Die Toilette" in der ehemaligen Galerie Sixt in Amsterdam. Aus neuerer Zeit nenne ich den Franzosen Barry und sein Bild „Die zerpflückte Rose" (Bild 214), desgleichen sei auf die Darstellung der „Erda" von Beardsley verwiesen (Bild 360). Von Werken unbekannter Meister nenne ich die holzgeschnitzte Maria Magdalena in der Johanneskirche zu Thorn etwa aus dem Jahre 1500, die von oben bis unten in einen einzigen Haarmantel gehüllt ist, aus dem einzig das Gesicht, die Hände und die Füße herausragen, sowie die von mir in Bild 7 abgebildete wundervolle flämische Eva . . . Die Gilde derer, die, an die goldenen Haarflechten des Weibes gefesselt, vor diesem anbetend auf den Knien liegen und ihm so ihr Lob singen, ist unendlich groß. Und wie man sieht, sind viele darunter, deren Hymnus zu einem ewig klingenden Hohen Lied auf die Wonnen der Untertänigkeit gegenüber dem Weibe geworden ist. —

324. Die sterbende Kleopatra. Gemälde der Bologneser Schule, Cassel

Auf einen speziellen Punkt muß zum Schluß dieses Abschnittes zusammenfassend und gesondert noch ganz speziell hingewiesen werden. Der Umstand, daß man in neuerer Zeit, also in den letzten Jahrzehnten, so besonders oft gerade der Gestaltung von Motiven wie Salome, Judith, Simson usw. in der bildenden Kunst begegnet, und zwar häufiger als je, hat seine Ursachen wie immer nicht bloß in den individuellen erotischen Konflikten der betreffenden Gestalter, sondern auch in der gesamten historisch-politischen Situation unserer Gegenwart. Das häufige Aufgreifen gerade dieser Themen beweist meines Erachtens nicht etwa, daß heute in diesen Formen mit Vorliebe die Auseinandersetzungen des Mannes mit der Frau in der Kunst stattfinden. Auch hier hat man es, wie so oft in der Kunst, mit der Verlarvung anderer Tendenzen zu tun. Es dreht sich dabei um folgendes: wenige klassische Motive entsprechen so sehr wie die genannten einer gesteigerten Aktivität; sie sind Ausdruck allerhöchster Leidenschaft, intensivsten Hasses und höchster Empörung. Denn weiter kann man in seinem individuellen Haß nicht gehen, als indem man den grausamsten Tod eines andern als Lohn fordert, wie Salome, indem man selbst zur wohlüberlegenden Mörderin wird, wie Judith, oder indem man eine ganze gehaßte Welt unter Trümmern begräbt, wie Simson. Weil die Dinge so liegen, sind diese Motive von jeher zugleich die Formen, in denen auch jene Künstler ihren Tatendrang austoben, die sich

325. Die sterbende Kleopatra. Gemälde von Paolo Veronese. Gemäldegalerie, Cassel

durch ihr Temperament irgendwie zur Aktivität angetrieben fühlen, die aber andererseits nicht den Mut aufzubringen vermögen, sich mit ihrer Kunst an den konkreten Kämpfen des Tages zu beteiligen. Es sind das die Künstler, die den falschesten aller Standpunkte vertreten, echte Kunst sei unpolitisch, während doch in Wahrheit das ganz große Kunstwerk immer nur entsteht, wenn es mit jeder Faser mit dem wirklichen Leben verknüpft, also in jedem Atemzug politisch ist. Man muß dabei beachten, daß das, was früher logisch war, heute zur Unlogik geworden ist. Religiöse oder klassische Motive sind heute immer eine Lüge oder der Ausweg für eine Feigheit; sie können nichts anderes sein, denn weder unser Verstand noch unsere Seele haben heute auch nur die geringsten Beziehungen zu Stoffen wie Salome, Judith, Simson und ähnlichen. Wenn man also trotzdem zu solchen neutralen Symbolen greift, um die inneren Leidenschaften, Haß und Empörung, abzureagieren, so ist das nichts anderes als ein Ausbiegen vor den Realitäten des wirklichen Lebens, aus denen die betreffenden Leidenschaften erwachsen und gespeist werden. Man beachte dabei weiter, daß nichts billiger ist, als mit pathetischen Gebärden gegen das Weib als solches und gegen das neutral symbolisierte Schicksal ins Feld zu ziehen. Um es kurz zusammenzufassen: die genannten und ähnliche Motive sind für die Mehrzahl der modernen Maler die Auswege für ihre geistigen und seelischen Konflikte, die es ihnen gestatten, — sagen wir — ohne Männerstolz vor Königsthronen im Leben auszukommen. Sie ersparen ihnen, Farbe zu bekennen und das Problem des Kampfes so zu fassen, wie es das Leben selbst bietet. Weil die Zahl der negativen Helden und derer, die ihre materiellen Interessen nicht gefährden wollen, unter den Künstlern selbstverständlich mindestens ebenso groß ist wie unter den gewöhnlichen Sterblichen, die auch bei allem zuerst an ihre „Stellung in der Gesellschaft" und an die Kundschaft ihres Kramladens denken, so findet man diese Motive so häufig. Natürlich kommt es, was ebenfalls nicht übersehen werden darf, in den meisten Fällen ganz unbewußt zu diesen Verlarvungen. Aber auch diese Unbewußtheit ist ein logisches historisches Schicksal. Es ergibt sich in den Epochen, in denen die Indifferenz gegenüber den großen Kämpfen der Zeit für die Kunst und die Künstler zur höchsten Tugend gestempelt ist. Dazu aber kommt es stets, wenn und wo die Kunst aufgehört hat, Sache der Gesamtheit zu sein und einzig zu einer Angelegenheit der Kaufkräftigen geworden ist; diese goutieren aber von jeher jede Art revolutionären Inhaltes im Kunstwerk nur in symbolischen Verdünnungen (vergl. auch S. 33).

*

Der Sadismus und auch der Masochismus können sich im Bildlichen, wie ich gezeigt habe, fast nur verkleidet an die Öffentlichkeit wagen. Der unverschleierte Blutdurst und die unverkennbare Wollust des Gequältwerdens wirken abstoßend und peinlich, sofern die betreffenden Darstellungen nicht zugleich auch beim Beschauer wollüstige Vorstellungen auslösen. In der Literatur ist die Bewegungsfreiheit für diese beiden Gefühlsnüancen ungleich größer. Hier kann man, um nur ein einziges Beispiel heranzuziehen, schon in ganz objektiv scheinenden Berichten über Greueltaten irgendwelcher Art, über Hinrichtungen, Unglücksfälle, durch Schlachtenberichte usw. starke sadistische Neigungen öffentlich ausleben. Aber auch aus einem technischen Grund ist die Literatur für die sadistische und masochistische Betätigung ein verlockenderes Feld: In Worten kann man viel mehr und viel hemmungsloser als im Bilde einen Vorgang ausmalen, dessen Wollust sowieso hauptsächlich in der Verlängerung der Dauer besteht. Die zeichnerische Darstellung drängt immer irgendwie zur Konzentration. Aus diesen Gründen strömt das direkte, auf jede Verkleidung verzichtende Material in der Literatur überhaupt reicher, und am allerreichsten selbstverständlich dort, wo auf die Legalität verzichtet ist. Ich möchte mich jedoch gerade in diesem Kapitel möglichst solcher Beispiele bedienen, die für die weiteste Öffentlichkeit bestimmt sind. Denn dadurch, daß auch an solchen Dokumenten ein ganz ungeheurer Reichtum vorhanden ist, offenbart sich um so deutlicher die gewaltige Rolle dieses Ur-Instinktes als inspiratorischen Faktors.

Ich greife auf sehr frühe Zeiten zurück. Als erstes sadistisches Dokument zitiere ich die folgende Schilderung über den Tanz der Salome aus den Werken des Kirchenvaters Basilius, der im fünften Jahrhundert gelebt hat:

„Aber an seinem Geburtsfest, das in großer Üppigkeit gefeiert wird, tritt die Tochter der Herodias in den Saal, das getreue Ebenbild der zuchtlosen Mutter. Schamlose Blicke wirft sie um sich, wiegt sich in den Hüften, überläßt sich einem Lusttaumel, reckt die Arme in die Luft und wirft die Füße in die Höhe, halbnackten Körpers ihre eigene Schamlosigkeit dartuend. Die Mutter leiht den Einflüsterungen des Satans ihr Ohr, als die Tochter sie zu Rate zieht und antwortet: »Was fragst du, mein Kind? Der Wahl bist du überhoben! Was ist für uns begehrenswerter als das Haupt Johannis? Auf einer Schüssel soll es gebracht werden; wir wollen mit den Augen schwelgen, da wir's mit den Zähnen nicht können.

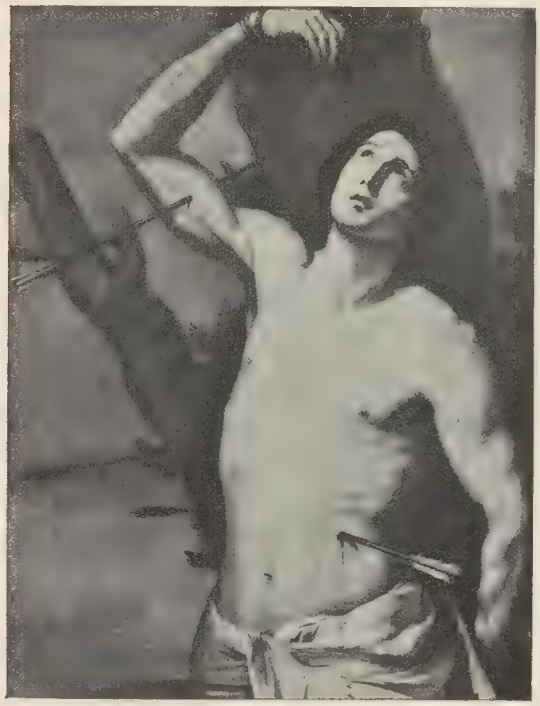
326. Martyrium der heiligen Agathe. Gemälde von Sebastiano del Piombo. Galerie Pitti, Florenz

Will er uns berauben unseres königlichen Bettes, möge er beraubt werden seines eigenen Kopfes. Will er mich von meiner Lust trennen, mir meine Freude nehmen, so möge er das von der Rache geschärfte Schwert spüren. Wie eine Lanze hat er seine Zunge gebraucht, nun soll mit seinem Kopf auch das Werkzeug seiner Sprache abgeschnitten werden. Längst habe ich diese Gelegenheit herbeigesehnt und längst im Traume Erfüllung davon gesehen. Gib mir, mein Kind, den Lohn für deine Erziehung, für die Mühen um dich. Preis des Tanzes sei mir der Tod des Feindes. Wessen Stimme ich meide, dessen Organ will ich zum Schweigen bringen. Mach schnell, solange das Mahl noch währt; mein Teil daran sei das Haupt des Täufers und meinen Durst will ich mit seinem Blute stillen.«"

Eine ähnliche Schwelgerei über das gleiche Thema und aus den gleichen Kreisen zitiere ich aus dem neunten Jahrhundert; sie ist den Schriften des Kirchenlehrers Theodorus Studites entnommen:

„Mein Kind! Dies ist der längst ersehnte Augenblick! Durch deinen Tanz hast du mir die Erfüllung meines liebsten Wunsches ermöglicht und mein Leid durch dein Lied geendet. Unter die Erde mit dem Mann, der es wagte, uns zu lästern. Gehe schnell hin und laß dir auf einer Schüssel sein Haupt geben." Antwort der Tochter: „Nun iß, Mutter, das Fleisch dessen, der ohne Fleischessünden lebte, trinke das Blut dessen, der nicht auf die Stimme des Blutes hörte. Für alle Zeit ist der Lästerer verstummt."

Die Fundamentalwerke des Sadismus, die Schriften de Sades — „Justine und Juliette" und „Die 120 Tage von Sodom" —, die dieser Veranlagung den Namen gegeben haben, lassen sich, wie ich schon weiter oben erwähnte, unmöglich durch Beispiele belegen; schon deshalb nicht, weil ihre Ungeheuerlichkeit in ihrer Totalität besteht. Daß von den Schilderungen de Sades, wenn nicht alles, so doch das meiste, nur erträumt und nicht erlebt ist, also reine Wunschphantasie ihres Verfassers geblieben ist, habe ich ebenfalls schon hervorgehoben. Damit ist aber nicht gesagt, daß es in der großen Krankengeschichte der Menschheit niemals wirkliche Praktiker des Sadismus im Stile der Schilderungen de Sades gegeben hätte Es gab deren eine ganze Anzahl. Ich hebe einen der fürchterlichsten hier heraus, und zwar den über große Reichtümer an Schlössern, Grundbesitz und an sonstigen Schätzen gebietenden Marschall Gilles de Rais, der 1404 geboren ist und im Jahre 1440 wegen Sodomie, Kirchenschändungen und ähnlicher Laster hingerichtet wurde. Aus den erhalten gebliebenen Gerichtsakten erfährt man ganz ungeheuerliche Details über hundertfachen Knabenmord, der ihm in seinem Prozeß nachgewiesen wurde. Über diesen Kinderschänder gibt es verschiedene biographische Abhandlungen, eine der letzten, und zwar die eindringlichste, stammt von I. K. Huysmans. Und gerade diese letzte Tatsache ist besonders interessant: Huysmans ist selbst ausgesprochener Sadist. Wenn man es nicht vorher wüßte, so würde man es an der wollüstigen Inbrunst erkennen, mit der er die Biographie des Gilles de Rais verfaßt hat. Ich zitiere aus dieser Biographie die folgenden kurzen Stellen nach der deutschen Übersetzung von August Döppner:



327. Der heilige Sebastian.
Gemälde von Josef Ribera. Prado, Madrid

„Als leidenschaftlicher Künstler küßte er mit entzücktem Schreien die wohlgebildeten Glieder seiner Opfer; er errichtete einen Wettbewerb in Totenschönheit; — und den dieser abgeschnittenen Köpfe, der den Preis erhielt, hob er an den Haaren hoch und küßte leidenschaftlich seine kalten Lippen. Der Vampyrismus befriedigte ihn monatelang. Er befleckte die toten Kinder, linderte das Fieber seiner Wünsche in dem blutbedeckten Eise des Grabes; er ging sogar, als eines Tages sein Vorrat an Kindern erschöpft war, so weit, eine schwangere Frau aufzuschlitzen und die Frucht zu betasten! — Nach

solchen Ausschweifungen fiel er erschöpft in furchtbaren Schlaf. Zugegeben, daß dieser bleierne Schlaf eine der bekannten Phasen des noch schlecht beobachteten Zustandes des Vampyrismus ist, und daß Gilles de Rais ein Verirrter der Zeugungssinne war, ein Meister in Schmerz und Mord, so unterscheidet er sich doch von den pomphaftesten Verbrechern, den wahnsinnigsten Sadisten durch einen Umstand, der übermenschlich erscheint, so furchtbar ist er! Als ihn diese fürchterliche Wollust, diese ungeheuren Freveltaten nicht mehr befriedigten, beizte er sie mit einer Essenz ausgesuchtester Sünde. Jetzt spielte nicht nur die entschlossene scharfsinnige Grausamkeit des wilden Tieres mit dem Körper seines Opfers. Seine Grausamkeit blieb nicht nur fleischlich; sie wurde noch schlimmer, wurde geistig. Er wollte das Kind an Körper und Seele leiden machen; durch einen satanischen Betrug ertäuschte er Dankbarkeit und Zuneigung, erstahl er Liebe. So ließ er mit einem Schlag alle menschliche Schändlichkeit hinter sich und glitt nun unaufhaltsam in die letzte Hölle des Bösen. Er sann folgendes aus: Wenn eins der unglücklichen Kinder in sein Zimmer geführt wurde, hängten es Bricqueville, Prelati, Sillé an einen Haken an der Wand, und sobald das Kind am Ersticken war, befahl Gilles, es herunterzunehmen und die Schnur aufzuknoten. Dann nahm er den Kleinen vorsichtig auf seine Knie, brachte ihn ins Leben zurück, liebkoste ihn, hätschelte ihn, trocknete seine Tränen, zeigte auf seine Gefährten und sagte: »Die Männer da sind böse; aber siehst du, sie gehorchen mir; hab' keine Angst mehr, ich rette dir das Leben und werde dich wieder zu deiner Mutter bringen«; — und während ihn das Kind außer sich vor Freude umarmte und in diesem Augenblick lieb hatte, schnitt er ihm sanft von hinten in den Hals, brachte es, wie er sich ausdrückte, zum »Hinschmachten«, und wenn der schon lose Kopf sich wie grüßend neigte, in Strömen von Blut, knetete er den Körper, drehte ihn herum und schändete ihn, brüllend wie ein Raubtier." Ebenso charakteristisch ist, daß die Illustrationen zu dieser deutschen Übersetzung — sie erschien mit Originallithographien versehen in der Serie „Der Venuswagen" — von der Hand des bekannten Graphikers Willi Geiger stammen; ein Künstler, in dessen Werk der Sadismus ebenfalls sehr stark hervortritt.

328. Saturn frißt seine eigenen Kinder.
Gemälde von Francisco Goya. Prado, Madrid

Daß Goethe ein Masochist in ganz ausgeprägtem Sinne war, beweist nicht nur sein mehr als peinliches Verhältnis zu Frau von Stein, sondern das beweisen seine sämtlichen Beziehungen zu den Frauen. In welch köstlichen lyrischen Formen dieser große Geist aber eine solche Veranlagung künstlerisch zu sublimieren vermochte, mag hier das reizende Gedicht „Lilis Park" belegen:

„Ist doch keine Menagerie
So bunt als meiner Lili ihre!
Sie hat darin die wunderbarsten Tiere,
Und kriegt sie 'rein, weiß selbst nicht wie.
O wie sie hüpfen, laufen, trappeln,
Mit abgestumpften Flügeln zappeln,
Die armen Prinzen allzumal,
In niegelöschter Liebesqual!
Wie hieß die Fee? — Lili? — Fragt nicht nach ihr!
Kennt ihr sie nicht, so danket Gott dafür.
Welch ein Geräusch, welch ein Gegacker,
Wenn sie sich in die Türe stellt
Und in der Hand das Futterkörbchen hält!
Welch ein Gequiek, welch ein Gequacker!
Alle Bäume, alle Büsche scheinen lebendig zu werden:
So stürzen sich ganze Herden

329. Der Gepfählte. Radierung von Francisco Goya

Zu ihren Füßen; sogar im Bassin die Fische
Patschen ungeduldig mit den Köpfen heraus.
Und sie streut dann das Futter aus.
Mit einem Blick — Götter zu entzücken,
Geschweige die Bestien. Da geht's an ein Picken,
An ein Schlürfen, an ein Hacken;
Sie stürzen einander über die Nacken,
Schieben sich, drängen sich, reißen sich,
Jagen sich, ängsten sich, beißen sich,
Und das all um ein Stückchen Brot,
Das, trocken, aus den schönen Händen schmeckt,
Als hätt' es in Ambrosia gesteckt."

Ich verweise weiter auf das, was ich im ersten Teil über den Schuhfetischismus von Goethe gesagt habe (siehe dort S. 356). Schuhfetischisten sind, wie schon gesagt, immer zugleich Masochisten.

Daß Heinrich Heines Hauptcharakterzug im Sadismus besteht, ist ebenso unverkennbar; er ist eine der Wurzeln seiner Ironie und die ewig inspiratorische Quelle seines Schaffens. Ich zitiere von ihm die folgenden Verse zum Salome-Motiv:

„In den Händen trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es;
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem —
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blut'ger Liebe.

Anders wär ja unerklärlich
Das Gelüste jener Dame.
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Manns, den sie nicht liebt?"

Ähnliches gilt von Gustave Flaubert, dem berühmten Verfasser des durchaus sadistischen Romans „Salambo". Aus dessen Salome-Dichtung zitiere ich die folgende sehr aufschlußreiche Stelle:

„Das Haupt kam herein — und Mannäi (der Henker) hielt es mit ausgestrecktem Arme an den Haaren, stolz über die Beifallsbezeugungen. Als er es auf eine Schüssel gestellt hatte, bot er es der Salome dar . . . Die scharfe Schneide des Mordwerkzeugs war von oben nach unten geglitten und hatte den Kiefer durchschnitten. Ein Krampf verzog den Mundwinkel. Blut, das schon geronnen, klebte im Barte. Die geschlossenen Lider waren bleich wie Muscheln . . ."

Bei Charles Baudelaire ist wiederum der Masochismus eine Hauptnote seines bis zur Anbetung gesteigerten Kultus des wollüstig-grausamen Weibes. Man lese die folgenden Verse aus seiner Sammlung „Die Vorhölle":

*Ch. Eisen Inv.* *F. Basan Exc.*

# L'AMOUR EUROPEEN

*Cette fiére Beauté, de l'Amour qu'elle brave*
*Sent en secret toute l'ardeur ;*

*A Paris chés Basan Graveur*

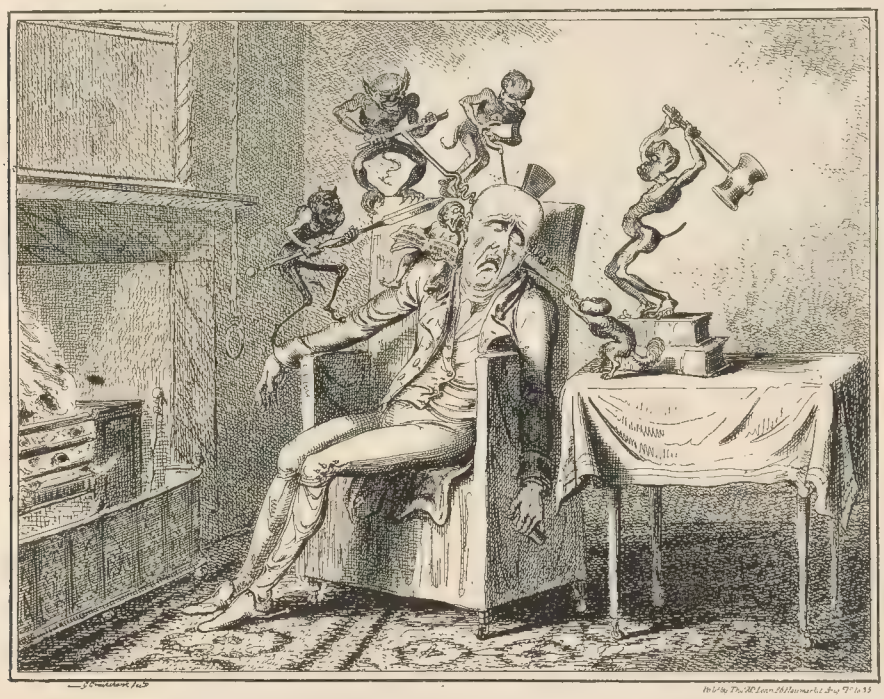
*Mais de ses Sens Maitresse et jouant la froideur,*
*Ainsy de son Amant elle fait son Esclave .*

**Französischer Kupferstich von F. Basan nach einem Gemälde von Ch. Eisen. Um 1775**

„Mir ist, als preßte mich an seine Brüste
Ein schreckliches Idol, genährt mit Blut,
Dem Sterbeseufzer süße Ohrenlüste.
In diesem qualdurchzuckten Liebesrasen
Empfind ich eines Fakirtaumels Wut
Und der Brahmanen endlose Ekstasen."

Neben Baudelaire stelle ich einen ebenso Großen, den wunderbaren Charles de Coster, den Verfasser des Tyl Ulenspiegel, der in ähnlicher Weise von der Vorstellung des blutgierigen Weibes berauscht ist. Ich zitiere als Beleg einige Verse aus dem herrlichen Gedicht „Halewijn", das einen flämischen „Ritter Blaubart" zum Helden hat:

„So ging sie in ihres Vaters Stall
Und kieste das beste Roß von all.
Sie setzte sich schrittlings auf das Roß,
Und singend und klingend ritt sie durch den Busch.
Als mitten im Busch sie mochte sein,
Da fand sie den Herrn Halewijn.
‚Gruß dir!' sagt er und kam zu ihr hin,
‚Gruß dir, schöne Magd mit den Braunäugelin!'
Sie ritten miteinander fort,
Und auf dem Weg fiel manches Wort.
Sie kamen zu einem Galgenfeld,
Da hing so manches Frauenbild.
Da hat er dann zu ihr geseit:
‚Du bist die Schönste weit und breit,
So kies deinen Tod! Es ist nun Zeit'
‚Wohlan, da ich das Küren hab,
So kiese ich das Schwert vorab.
Aber zieh erst aus dein Oberkleid;
Denn Jungfraunblut, das spritzt so weit,
Und dich zu beschmutzen wäre mir leid.'
Eh noch sein Kleid vom Leibe war,
Das Haupt ihm vor den Füßen lag, . . .
Sie nahm das Haupt bei seinem Haar
Und wusch es in einem Brunnen klar.
Dann setzte sie sich auf ihr Roß,
Und singend und klingend ritt sie durch den Busch.
Und als sie war auf der halben Bahn,
Kam Halewijns Mutter zu ihr heran.
‚Schöne Magd, sahst du meinen Sohn nicht gahn?'
‚Dein Sohn, Herr Halewijn, ist gangen jagen,
Du siehst ihn nimmer in Lebenstagen.
Dein Sohn, Herr Halewijn, ist tot;
Ich hab sein Haupt in meinem Schoß,
Von Blut ist meine Schürze rot.'
Als sie zu dem Tor ihres Vaters kam,
Da blies sie das Horn so wie ein Mann.
Und als der Vater das vernahm,
Da freute er sich, daß sie wiederkam.
Es wurde gehalten ein Bankett,
Das Haupt ward auf den Tisch gesetzt."



330. **Kopfweh.** Symbolisch-sadistischer Kupferstich von George Cruikshank. 1835

331. Medea. Gemälde von Eugène Delacroix. Louvre, Paris

Mit Namen nenne ich in diesem Zusammenhang noch Theodor Fontane und erinnere an dessen Balladen, Conrad Ferdinand Meyer, dem das sadistisch-masochistische Medusenmotiv den Stoff zu einem seiner eindrucksvollsten Gedichte inspirierte; Barbey d'Aurevilly, den Verfasser von „Les diaboliques", und schließlich Oscar Wilde als Verfasser des Dramas „Salome".

Sacher-Masoch, nach dem der Masochismus seinen Namen hat, ist als Künstler den Ebengenannten nicht gleichbürtig. Aber er ist in dieser Form des Weibkultus der Typschaffende gewesen. Ich zitiere aus seiner Novelle „Das Geheimnis der Barina Asta" die folgenden Stellen:

„So weit das Auge reicht, keine Bewegung, kein Laut; weder die Stimme eines Menschen noch der Ruf eines Tieres läßt sich vernehmen, und leise, ganz leise schaukelt sich das hohe Steppengras in der leicht bewegten Luft. Da nach stundenlangem Wandern steigt ein kleiner, dunkler Punkt am Horizonte auf, dann ein zweiter, ein dritter, und endlich ein großes, imposantes Schloß, ein wahrer Feenpalast. Aber auch hier kein Leben, keine Bewegung, ringsum starre unheimliche Ruhe. Nur manchmal nach heißen, schwülen Sommertagen, wenn der Mond voll am Himmel steht, erscheint ein großes, bleiches Weib mit kaltem, steinernem Gesicht im Portal des Schlosses und besteigt ein Pferd, das ihr ein zitternder Greis bereit hält. Mit einer raschen, energischen, fast männlichen Bewegung schwingt sich die Frau in den Sattel. Kaum fühlt das Tier seine Last, so sprengt es auch schon mit wilden Sätzen zum Tore hinaus und hinein in das taufrische, duftige Steppengras. Oder im Winter, wenn tiefer Schnee auf der weiten Fläche liegt, ertönt der leise, fast wimmernde Ton eines Glöckchens, und ein kleiner, ganz mit Bärenfellen ausgelegter Schlitten fährt lautlos auf der Chaussee dahin und in demselben sitzt wieder dieses Weib mit dem großen, kalten Blick, in einen dunkeln Pelz gehüllt und führt selbst mit kräftiger Hand die Zügel. Und doch war Barina Asta, die Herrin dieses Feenschlosses, einst die gefeiertste Frau Moskaus. Jung, schön, reich und von vornehmer Geburt, beherrschte sie die Salons der eleganten Welt, und gab sich mit voller Seele den lauten Freuden ihres luxuriösen Lebens hin, von allen, die sie umgaben, bewundert und beneidet. Da, eines Tages verlor Herr von Lagetschnikoff, ihr Mann, einen beträchtlichen Teil seines Vermögens. Um das Verlorene wieder zu ersetzen, zog er mit seiner jungen, lebenslustigen Frau auf das Land, und aller Glanz hatte ein Ende. Solange Asta in der großen Welt lebte und von einem rauschenden Vergnügen zu dem andern eilte, hatte niemand gewagt, ihren Ruf anzutasten, sie galt allgemein für eine ebenso glückliche als treue Gattin, selbst ihre besten Freundinnen mußten das zugeben. Anders wurde es auf dem Lande. Asta langweilte sich entsetzlich. Die beiden Eheleute lernten sich jetzt erst kennen, da sie auf sich selbst angewiesen waren, und die Frau entdeckte,

332. Der Tod des Sardanapal. Ausschnitt. Gemälde von Eugène Delacroix. Louvre, Paris

daß ihr Mann Eigenschaften an sich trug, die sie früher ganz und gar nicht an ihm bemerkt hatte, und die ihr durchaus nicht behagten. Sie hatte jetzt Zeit, ihr Herz zu befragen, und fand, daß sie Lagetschnikoff ganz ohne Liebe geheiratet habe. Die Folge dieser Erkenntnis war, daß Asta viel in die benachbarten Edelhöfe fuhr, sich trotz der Einschränkung ihres Gatten Toiletten aus Paris kommen ließ und in ihrem Schlosse Bälle und Gartenfeste arrangierte, die riesige Summen verschlangen . . ." An des Mannes Liebe hatte sich nichts geändert; er wird eifersüchtig und kontrolliert die Ausflüge seiner jungen Frau; er schleicht ihr nach. Eines Tages im Winter überrascht er sie tatsächlich, und zwar in dem Augenblick, wo sie sich von einem Geliebten unter einem Parktor verabschiedet: „Das Pärchen verabschiedete sich in einer Weise, die dem Lauscher keinen Zweifel übrig ließ über ihre gegenseitigen Beziehungen. Während Asta das Tor öffnete, fuhr ihr Liebhaber davon, sie wollte ihm noch nachsehen, da stand Lagetschnikoff plötzlich vor ihr. Ein leiser Schrei entfuhr ihren Lippen. ‚Schweig!' sagte der betrogene Ehemann, ‚sonst töte ich dich auf der Stelle.' Sie schwieg, aber Wut und Haß trieben ihr das Blut zum Herzen. Ohne ein Wort weiter mit ihr zu wechseln, schleppte er sie fort auf der Straße

333. Er tanzt nach ihrer Melodie. Holzschnitt von Daniel Greiner

bis zur Schänke. Roh stieß er sie in den Schlitten. Asta schlug ihm ins Gesicht, aber er lachte nur. Mit eiserner Hand preßte er sie auf ihren Sitz, während er in der andern die Zügel hielt. So waren sie mehr als eine Stunde gefahren, als die Pferde anfingen, unruhig zu werden. Einzelne glühende Punkte erschienen in der Ferne und kamen immer näher. Es waren Wölfe, Lagetschnikoff griff nach seinen Pistolen, während er den Pferden Mut zusprach. Aber schon waren die Bestien ganz nahe. Er wollte seine Schüsse sparen, stand im Schlitten auf und hieb heftig auf die scheuen Tiere, er hoffte noch durchzukommen. Aber vergebens. Mit jeder Sekunde kamen die Wölfe näher, ein ganzes Rudel. Es blieb nichts übrig, als einige Schüsse auf sie abzufeuern. Lagetschnikoff wandte sich um, um sicher zu treffen, da erhob sich auch Asta von ihrem Sitz; ihre Augen flammten noch blutgieriger als jene der Wölfe, und ehe ihr Mann einen Schuß abgeben konnte, stieß sie ihn blitzschnell mit kräftiger Faust aus dem Schlitten. Ein Wutschrei gellte durch die Nacht, zwei Schüsse fielen, dann war es still, die Wölfe blieben zurück und auch die Pferde wurden ruhig. Ohne sich nur einen Augenblick umzusehen, fuhr Asta in rasender Eile auf ihr Schloß. Als sie dort ankam, befahl sie sofort ihren Leuten, sich aufzumachen, um ihren Gatten, der, wie sie sagte, verunglückt war, aufzusuchen. Sie selbst zog sich in ihr Schlafzimmer zurück. Als sie am nächsten Morgen frisch und rosig, wie schon lange nicht, aus demselben trat, meldete man ihr, daß man nur noch die Stiefel und Kleiderreste des Herrn auf der Straße gefunden habe. Das schöne Weib nahm das Tuch vor die Augen und zog sich in ihr Schlafzimmer zurück, wo sie sofort an ihren Konfektionär in Paris um Trauerkleider schrieb . . ."

So handeln „Die Damen im Pelz", die weiblichen Ideale Sacher-Masochs, nach denen sich dieser Schriftsteller in Brunstqualen verzehrte. Eine ungleich imponierendere Begabung repräsentiert der wenig bekannte, vor einigen Jahren im Irrenhaus verstorbene Oscar Panizza. Die Phantasie dieses überaus interessanten und charaktervollen Schriftstellers war in starker Potenz sadistisch. Am deutlichsten kommt dies in seinem satirischen Meisterwerk „Das Liebeskonzil" zum Ausdruck. Panizza behandelt in diesem grotesk-kühnen Schauspiel in satirischer Form die Entstehung der Syphilis als eine Gründung des Teufels im Bunde mit der Jungfrau Maria, damit durch deren Mittlerrolle um so mehr Seelen erlöst werden können. Die Syphilis will der Teufel im Geschlechtsverkehr mit irgendeinem Weibe zeugen, dessen Wollust besonders lasterhaft ist. „Welche von diesen wähle ich mir jetzt hier aus als Mutter für mein glorioses Geschöpf? Schön! Verführerisch! Sinnlich! Giftig! Hirn- und atemverbrennend! Ahnungslos! Tollpatschig! Grausam! Berechnungslos! Seelenschmutzig! Naiv!" — Alle diese Eigenschaften soll die Betreffende vereinigen. Er läßt der Reihe nach alle in dieser Richtung berühmten Frauengestalten leibhaftig vor sich Revue passieren, angefangen von der schönen Helena: Aber keine entspricht seinen Forderungen. Endlich verfällt er auf Salome. Ich lasse das Examen, das der Teufel mit Salome abhält, hier folgen: „Teufel (nach einigem Überlegen, für sich): Jetzt hab' ich noch eine Nummer, die Herodias; — aber halt, ich nehm' statt der Mutter lieber die Tochter! (Ruft.) Salome, — schöne, junge Tänzerin, — komm zu mir! — (Weit hinten erhebt sich eine schlanke, jugendliche Erscheinung und kommt näher, eine freundliche, heitere Erinnerung auf ihrem Gesicht). Sag' mir einmal, mein hübsches Kind, du warst damals auf dem Bankett bei Herodes zugegen? — (Bejaht.) — Und da tanztest du? — (Bejaht.) — Warum tanztest du? — (Sie weiß es nicht.) — Nun, du tanztest eben, weil junge hübsche Mädchen überhaupt gern tanzen, — und weil du Tanzstunde gehabt hattest? — (Bejaht.) — Und du fandest Beifall? — (Nickt.) Und Herodes sagte dir, du solltest dir was schenken lassen? — (Nickt.) Und du ließest dir einen Kopf

schenken? — (Nickt.) — Einen Menschenkopf? — (Bejaht.) — Einen lebenden Menschenkopf? — (Bejaht.) — Weshalb? — (Sie weiß es nicht.) — Zum Spielen? — (Sie zaudert und bejaht schließlich.) — Und Herodes schickte dich mit dem Henker ins Gefängnis, und der schneidet dir dort einen Kopf ab? — (Nickt.) — Das war der Kopf des Johannes? — (Bejaht gleichgültig.) — Der ward dir auf eine Platte gelegt, und du kamst dann damit herein in den Bankett-Saal? — (Nickt.) — Das Blut lief wohl in der Platte herum, — und machte sie schließlich ganz voll? — (Nickt) — Es netzte deine Finger? — (Bejaht lebhaft.) — War dir das angenehm, oder unangenehm? — (Bejaht.) — Ja, was, — angenehm oder unangenehm? — (Sie reibt die Hände gegeneinander.) — Es kitzelte dich? — (Bejaht sehr deutlich.) — Du hast wohl sehr feine Finger? — (Keine Antwort.) — Und dann, — dann schenktest du den Kopf deiner Mutter? — (Bejaht.) — Warum? — (Zuckt mit den Achseln.) — Er war eben schon tot? — (Nickt traurig.) — Und du wolltest doch einen lebenden haben? — (Bejaht.) — Ja, die abgeschnittenen Menschenköpfe halten sich nicht lang! — — Sag' mal, hast du einen von den Leuten gern gehabt, was man sagt, lieb? — (Weiß nicht, was sagen, und verneint schließlich.) — Den Herodes? — (Verneint.) — Den Johannes? — (Verneint.) — Deine Mutter? — (Zuckt mit den Achseln und verneint.) — Aber deinen abgeschnittenen Kopf, den hattest du gern? — (Bejaht sehr deutlich.) Teufel (springt plötzlich auf): Kind, du bist mein Fall! — (Geht auf sie zu.) Aus dir läßt sich noch was machen! — (Er schließt sie, halb von rückwärts kommend, leicht in seine Arme.) Du sollst mir heut' in mein Schlafgemach folgen! .... Teufel (nach einer Weile): Wir haben große Dinge mit dir vor! — Du sollst die Ahnin eines grandiosen Geschlechts werden, an das kein Aristokrat hinan kann! — Deine Nachkommen werden weder blaues noch rotes, sondern weit merkwürdigeres Blut in ihren Adern führen. — Und du wirst die Mutter sein. — Deine Qualitäten sind einzig in meinem großen ungeheuren Reich! — Selbst oben, bei Hof, sieht man unsere Verbindung mit gnädigem Wohlwollen! ... Morgen schon darfst du zu deinen Schwestern zurück! — Unser heißes Temperament läßt Schaffen und Entstehen sich in unglaublich kurzer Zeit vollenden! — Zeugen und Gebären rückt durch unsere Gewalten in wenige Stunden zusammen! Komm, mein Kind, komm." Nun aber als greifbarsten Ausdruck des Sadismus zitiere ich die Schilderung, die der Teufel tags darauf Maria von den Wirkungen der Syphilis gibt, die er mit der Salome gezeugt: „Maria: Und dieses keusche Entzücken, dieses unvergleichliche Auge, dieser Impuls voll überirdischer Lust, dieser Gedanke von übermenschlicher Güte und Mitleid soll die Menschen, sagst du, vergiften und verderben? ... Teufel (sehr bestimmt): Das soll es. Maria: Soll es das? — Kann es das? — Teufel (höhnisch): Kann es das? — Ich sag' dir, das in ihr verschlossene Gift ist so stark: nach vierzehn Tagen soll der, den sie berührt, mit Augen wie Glasklicker in die Welt schauen; seine Gedanken gerinnen ihm, und er schnappt nach Hoffnungsluft, wie ein trocken gewordener Fisch; nach sechs Wochen betrachtet er seinen Körper und fragt: Bin das Ich?; die Haare fallen ihm aus, die Wimpern fallen ihm aus, die Zähne fallen ihm aus; Gebiß und Gelenke werden wackelig; nach drei Monaten ist er an seiner Menschenoberfläche durchlöchert, wie ein Sieb, und spekuliert an den Schaufenstern herum, ob man etwa eine neue Menschenhaut kaufen kann; die Verzweiflung rinnt ihm nicht nur im Herzen zusammen, sondern läuft ihm auch stinkend zur Nase heraus; die Freunde begucken sich gegenseitig, und wer in der ersten Phase der Vergiftung ist, lacht den aus, der sich in der dritten oder vierten befindet; nach einem Jahr fällt ihm die Nase in den Suppenteller, und er läuft zum Kautschukhändler, um eine neue zu kaufen; dann verzieht er, geht an einen andern Ort, wechselt das Handwerk, wird mitleidig und sentimental, tut keinem

334. Die brutale Herrin. Holzschnitt von Daniel Greiner

Tierlein was zu leide, entwickelt moralische Gesinnungen, spielt mit den Mücklein in der Sonne und beneidet die jungen Bäume im Frühling; er wird katholisch, wenn er protestantisch war; und protestantisch, — wenn er katholisch war: nach zwei, drei Jahren liegen ihm die Leber und die großen Drüsen wie Mörser im Leib, und er denkt auf lockere Speisen; dann gimpelt's ihm im einen Aug', nach einem weiteren Vierteljahr ist es zu; nach fünf, sechs Jahren beginnt ein Zucken und Schießen im Körper auf und ab, wie ein Feuerwerk; er geht noch spazieren und fleißig sieht er nach, ob die Füße noch unter dem Leib hervorkommen; noch etwas später zieht er vor, im Bett zu bleiben; er liebt die Wärme; nach acht Jahren etwa nimmt er sich eines Tags einen Knochen aus dem eigenen Gebäu, beriecht ihn, und schmeißt ihn voll Grauen in die Abortgrube, — er wird dann fromm, frömmer, am frömmsten; er liebt die Maroquin-Bände mit Goldschnitt und einem Kreuz darauf; und nach zehn Jahren liegt er schlank dort, ein verwelktes Skelett, mit gähnend, gegen den Plafond aufgesperrtem Maul, das „Warum" fragt, und stirbt. — — Die Seele gehört dann Euch!" Das ist Sadismus in grandioser dichterischer Formulierung. Neben einem solchen Werk wirken die ebenfalls aus einer sadistischen Phantasie geborenen „Gedichte eines Gefühllosen" von Jacobus Schnellpfeffer, zu denen Th. Th. Heine gleichartige Zeichnungen gemacht hat, nur peinlich. Ich zitiere daraus als Beispiel „Das Kind":

„Das Kind ist da — ganz rot und klein —
Es zittert und will brüllen.
Ins Maul steck ich 'nen Knebel 'rein,
Es ist sonst nicht zu stillen.

Denn sein stumpfsinniges Geschrei,
Das hören noch die Leute;
Es lockt die Polizei herbei —
Fort muß das Kind noch heute!

Ich leg es auf die Erde mir
Und tret ihm auf den Schädel —
Nur weg mit dem Molluskentier —
So heul doch nicht, mein Mädel!

Die Alimente zahl ich nie,
Drum fort mit dieser Krabbe,
Am besten leg ich dieses Vieh
In die Herbarienmappe.

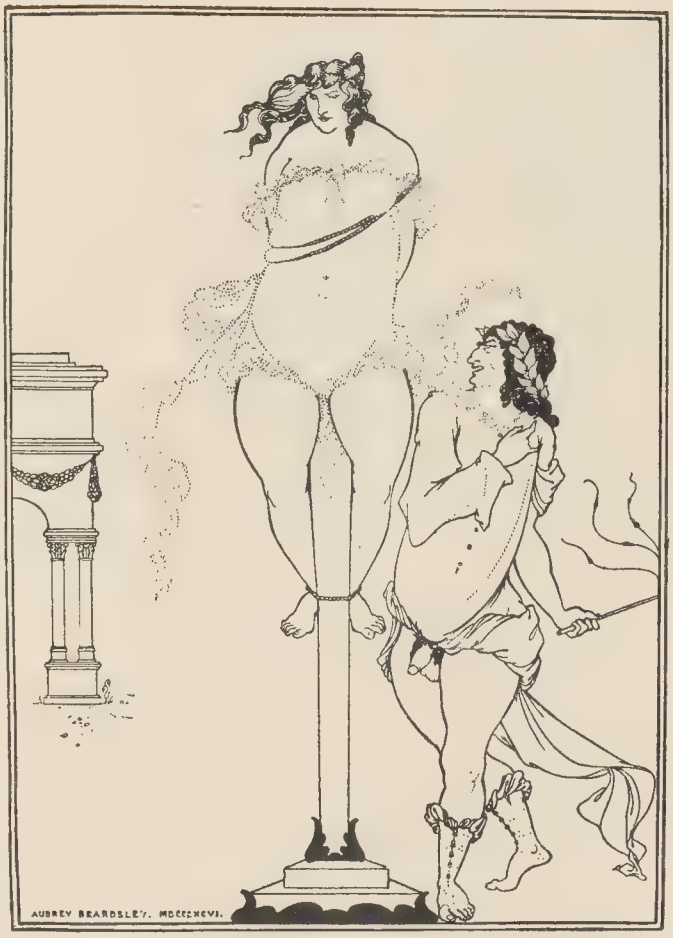
Wir stelln uns beide obenauf
Und küssen uns so lange,
Und in die Locusröhre drauf
Stopf ich die tote Range."

Aus neuester Zeit und aus der amerikanischen Literatur, wo das Sadistische immer eine häufige Note bildet, zitiere ich den interessanten Roman „Herr Fettwanst. Eine amerikanische Autobiographie" und gebe daraus nach der Übersetzung von Erich Posselt folgende groteske Stelle:

„Wir machten bald ausfindig, daß die Einnahmen wuchsen, je mehr respektable Bürger wir anzogen, die um so eifriger Geld ausgaben, je mehr sie schockiert wurden. Sie wollten das Leben und die Erregungen kennenlernen, das ihren Ideen nach eine wilde Phantasie von Erniedrigung, Frechheit und Mord sein mußte. Ich beschloß also, ihnen gelegentlich einen pittoresken Mord vorzuführen. Ich studierte die Szene in der Nähe des Klaviers ein. Billie und Ivan, in merkwürdigen Kostümen verkleidet, hatten eben unter donnerndem Applaus den Wriggle zu Ende getanzt. Der Tanz war sinnlich und fleischlich genug, um die Gier des wohlansehnlichsten Bürgers zu befriedigen. Sie setzten sich an einen Tisch, den ich ein wenig auf den Tanzboden hinausgeschoben hatte. Dago Jack, in Kleidern, die durchaus mit dem im Einklange standen, wie ein Kehlabschneider nach Ansicht der Neugierigen aussehen mußte, stolperte quer über den Saal. Als ihn Billie sah, sprang sie auf und kreischte ... Meine Hinauswerfer hatte ich an die Türen postiert, um zu verhindern, daß Überängstliche eine Panik verursachen könnten ... Dago Jack war instruiert worden, ein paar Worte zu sagen, die wiederum mit der Auffassung des Publikums von einem Zuhälter im Einklange standen. „Cull," zischte er in unverfälschter Gaunersprache, „wenn ich sage, daß du meine Dame allein lassen sollst, dann meine ich dies ..." Ivan sprang

335. Der unterjochte Ehemann. Tuschzeichnung von R. Janthur

dramatisch erregt auf und riß einen Dolch aus der Tasche. Der Dolch hatte einen sehr bunten Handgriff, und die Klinge funkelte im Lampenlichte. Dago Jack grunzte und riß mit einer raschen Armbewegung ein langmessriges Stilett heraus, hob es hoch . . . Ivan retirierte in den Saal, Jack blieb ihm nahe. Sie drehten sich in langsamen Kreisen umeinander. Die verblüfften und entsetzten Zuschauer beobachteten sie mit verhaltenem Atem. Dago Jack machte einen Satz wie eine Katze und stach zu, stieß aber daneben. Billie kreischte. Männer stöhnten, Frauen zeterten . . . Jetzt lief Ivan vor Jack davon. Jack stieß noch einmal zu, und alle sahen, wie sich die nadelscharfe Klinge in Ivans Rücken vergrub. Ivan stolpert, hebt entsetzt die Arme, macht ein paar Schritte auf Billie zu und fällt kopfüber auf den Tisch. Die Gläser zersplittern auf dem Boden, und zum allgemeinen Entsetzen bleibt das Stilett noch immer in seinem Rücken stecken. Jack starrt sein Opfer grinsend an, bückt sich und hebt einen steifen Hut vom Boden auf, den er mit einer höhnischen Grimasse an den Stiel des herausstehenden Stiletts hängt. Dann zieht er seine Kappe über die Augen und stelzt quer über den Saal. An der Tür schreit er:




336. Sadistische Phantasie von Aubrey Beardsley. 1896

„Sitzen bleiben, ihr Gesindel, ihr Mistgesichter, ihr Bagage, keinen Schritt näher. Was dem passiert ist, könnte euch auch passieren." Und er stürzt hinaus. Ängstliches Flüstern, Nackenverdrehen, erschrockene Gesichter. Das Orchester intoniert einen zündenden Wriggle. Zwei Hausdiener treten in den Saal, packen den scheinbar toten Ivan gleichgültig zusammen und tragen ihn weg. Und der Tanz beginnt . . ."

Ebenfalls aus neuester Zeit stammen die folgenden Verse von Hermann Hesse, in denen sich dessen masochistische Einstellung sehr deutlich erkennen läßt:

„Gewartet habe ich vor vielen Türen,
In manches Mädchenohr mein Lied gesungen,
Viel schöne Frauen sucht' ich zu verführen,
Bei der und jener ist es mir gelungen . . .

Nach neuen Blumen, zögernd greift die Hand,
Zu neuer Werbung stimm' ich mein Gedicht . . .
Wehr' dich, du schöne Frau, straff dein Gewand!
Entzücke, quäle — doch erhör' mich nicht!" —

Um das Sadistisch-Masochistische im direkt erotischen Roman nicht gänzlich zu ignorieren, und wenigstens in ein paar kurzen Proben heranzuziehen, gebe ich eine Stelle aus der im vorigen Kapitel bereits zitierten Tagebucherzählung „Der paradiesische Augenblick" von Daniel Stabler und eine zweite aus dem erotisch-masochistischen Roman „Die Weiberherrschaft" von Julian Robinson. Die betreffende Stelle aus „Der paradiesische Augenblick" lautet:

„Da berührt ihr Mund fest den meinen, ihre sinnlichen Lippen pressen sich auf meine zu einem

337. Phantasie. Marmorplastik von Fritz Klimsch

atemberaubenden, wütenden, würgenden Kuß. Es ist ein raffinierter Kuß, ruhig anfangend, dann fester und wilder werdend, zuletzt gewalttätig vordringend, beinah Ohnmacht verursachend. Ich sinke zurück wie tot im Genuß meiner Ohnmacht, meines Zurücksinkens; sie steht neben mir, mit sinnlichen, plötzlich raubtierhaften, starren, rätselhaften Augen wie ein heraldisches Tier aus dem Wappen der Wollust. Ich sage: „Erwürge mich doch, das wäre der einzige Tod, vor dem ich keine Angst zu haben brauche." Sie: „Ich würde es gerne tun, sehr gerne . . . Aber es müßte lange dauern . ." Sie sucht mit dem Daumen meine Gurgel, drückt ziemlich fest zu und verschließt mir zugleich den Mund mit ihrem Mund. Während sie wie mit einer Tatze mir am Halse liegt, dringt sie nun züngelnd in meinen Mund ein, gefährlich verderbenbringend, ganz umgewandelt. Das ist nicht mehr mein sanftes, hilfloses Kind, sondern eine berauschende Gefahr. Diesen Griff an die Gurgel kann man nicht imitieren, nicht spielen. Was sie tut, ist echt. Sie genießt meine Niederlage. Sie will über mich triumphieren. Sie will mich haben. Sie will mir die Besinnung rauben. Sie will mir zeigen, was sie kann. Daß sie es mit einer Kokotte aufnehmen kann, daß sie mir Paradies-Seligkeiten zu geben vermag, das ist wohl der Sinn."

Die Stelle in Robinsons „Weiberherrschaft" lautet:

„In diesen Augenblicken wurde mir zum ersten Male die verborgene Quelle klar, der die Macht des Weibes entspringt. Ein deutlicher Begriff von dem Unterschied der Geschlechter wurde mir durch ihre zarten Finger vermittelt. Bei jeder Berührung ihrer Röcke durchfuhr's mich wie ein elektrischer Schlag. Das Weiblich-Charakteristische ihres Körpers wurde meinem Wesen unverlöschbar eingeprägt, als sie über mir stand; und von jenem Augenblick an hatten sie und alle anderen Vertreterinnen ihres Geschlechts die absolute Herrschaft über mich gewonnen. Heute genügt schon das Rauschen eines Unterrocks, um mich erbeben zu lassen . . ." Weiter: „Kaum hatte ich ihr den Schuh wieder auf den Fuß gezogen, als Mademoiselle aufsprang und mir unerwarteterweise einen kräftigen Tritt in den Rücken gab. Ich wurde mir des Gewichts ihres hübschen kleinen Fußes bewußt. Ich schrie auf und hielt mir den Rücken mit den Händen. Mademoiselle hörte nicht auf, mir Tritte zu versetzen; sie tanzte dabei hinter mir mit erstaunlicher Beweglichkeit und Lebhaftigkeit umher und zielte unausgesetzt, bald mit dem einen, bald mit dem anderen Fuße, nach meinem Hintern. Ich hatte keinen Anlaß, mich über diesen neuartigen Serpentinentanz zu freuen, obgleich Mademoiselle reizend aussah."

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich außerdem noch zwei typische Vertreter des Haarfetischismus in der Literatur zu Worte kommen lassen. Aus dem achtzehnten Jahrhundert J. G. Scheffner, und aus der Gegenwart den anonymen Verfasser des Voyeurromans „Fritz". Bei beiden ist deren Haarfetischismus dadurch in die Augen springend, daß sie bei jeder Gelegenheit in verzücktester Weise die Schönheit des weiblichen Haares, und zwar besonders an den intimen Stellen, schildern. Bei Scheffner findet man nicht nur zahlreiche Verse, die diesen speziellen Stoff zum Vorwurf haben, sondern auch ganze Gedichte, wie z. B. „Der Haarprozeß". Ich begnüge mich mit den folgenden Zeilen:

„Wenn auf die kleinen Höh'n in deines Tales Schoß Und wird zum netten schatt'gen Myrthenhayn,
Der Regen Amors fällt, dann wächst das Moos Wo nackte Grazien dem Liebesgotte
Duftreicher, krauser um die heil'ge Grotte Um seinen Altar Blumen streun . . ."

Bei dem Verfasser des Romanes „Fritz" liest man fünfundzwanzig bis dreißigmal Stellen wie diese — eine junge Dame im Badekostüm erhebt die Arme —: „die Schlanke erhob die Arme, als wollte sie einen Kopfsprung machen, wobei Fritz die feinen Löckchen wahrnehmen konnte, die sich unter den Achseln ringelten und sich sogar noch etwas in das Innere der Oberarme herabzogen." Ebensooft und in ähnlicher Weise ist von den Schamhaaren die Rede.

*

Rinaldo und Armida

Gemälde von Giovanni Tiepolo. 18. Jahrhundert. Alte Pinakothek, München

338. Musikstunde bei Kerzenlicht. Gemälde von Gerard Honthorst. Sammlung Steengracht, Haag

## Sechzehntes Kapitel

# Der Blasbalg des Teufels

Der Busen ist das oberste Symbol der weiblichen Schönheit. Diese Anschauung herrscht zum mindesten bei sämtlichen Völkern des europäischen Kulturkreises. Es gibt da nur einen Unterschied in der Meinung, welche Form des Busens als die schönste zu gelten hat. Diese speziellen Ansichten werden in ihren allgemeinen Linien von den Lebensbedingungen der einzelnen Rassen bestimmt und in ihren besonderen Nüancierungen von der historischen Situation, in der die betreffenden Völker sich befinden. So vielfach diese Unterschiede sind, so vielfach sind auch die Meinungen über die schönste Form des Busens; daher auch das ewig Wechselnde in diesen Anschauungen. Die Gleichartigkeit in der Gesamteinstellung, daß der Busen der schönste körperliche Reiz des Weibes sei, ist logisch, denn sie ist naturbedingt. Er ist darin begründet, daß sich das Weib — von den primären Geschlechtsmerkmalen abgesehen — durch den

339. Eva. Steinplastik (Teilstück) von Riccio. Palazzo Ducale, Venedig

Busen in erster Linie vom Mann unterscheidet. Deshalb wurde der Busen nicht nur ohne weiteres zum Symbol des Weibes überhaupt, sondern außerdem zum bewundertsten Teil seiner Gestalt. Denn das, wodurch das eine Geschlecht sich prinzipiell vom anderen unterscheidet, ist für jedes der beiden Geschlechter immer das Schönste und Anziehendste am andern Geschlecht.

In diesen Zusammenhängen wurzelt natürlich nicht nur der männliche Busenkultus im allgemeinen, sondern auch die Tatsache, daß der direkte Busenfetischismus bis in unsere jüngste Gegenwart herein, die den Triumph des Beinfetischismus über alle andern Fetischismen gebracht hat, zu allen Zeiten und in allen europäischen Ländern anscheinend der verbreitetste ist unter allen Kulten, die den weiblichen Einzelreizen zuteil wurden. Hieraus aber resultierte wiederum ein zweites: die entgegengesetzte

Einstellung der Vertreter einer alles körperlich Sinnliche verdammenden Moral. Diese haben den weiblichen Busen aus den gleichen Gründen, also gerade wegen seiner großen sinnlichen Anziehungskraft, zu allen Zeiten sozusagen zum Blasbalg des Teufels gestempelt, zu dem Urquell, dessen verführerischen Wirkungen die sämtlichen Laster der Unkeuschheit entsprängen (s. erster Teil, S. 384).

Über die Formen und die mannigfachen Möglichkeiten des Busenkultus habe ich ausreichend schon im ersten Teil gesprochen. Ich brauche also auf diese Fragen hier nicht mehr zurückzukommen und kann hinsichtlich des Prinzipiellen auf das dort Gesagte verweisen (S. 389 u. f.). Was einzig hier nochmals ganz besonders stark unterstrichen werden muß, ist der ungeheure Umfang des Kultus, der dem Busen zu den meisten Zeiten zuteil wurde. Der Kultus des Busens war das erste Siegeszeichen über den mittelalterlichen Geist. In ihm manifestierte sich zuerst das Gefühl, daß das wirkliche Reich der Menschheit von dieser Welt ist, in ihm hat es sich seitdem tausendfach von neuem manifestiert. Diese Tatsache aber macht den Busenkultus psychologisch so überaus aufschlußreich darüber, wie ungeheuer inspiratorisch der Fetischismus als solcher ist, daß alles Kunstgestalten immer die sublimierte Form irgendeines, den betreffenden Künstler beherrschenden, Fetischismus ist. Alles dies zwingt mich zugleich, das ergänzende Material sowohl im Bildlichen wie im Literarischen so weit auszudehnen, wie es der verfügbare Raum dieses Bandes irgendwie zuläßt. Gezeigt können natürlich immer nur einzelne Formen dieses Kultus werden; sein ungeheurer Reichtum läßt sich überhaupt nicht spiegeln, sondern nur feststellen. —

Als klassische Bildmotive des Busenkultus habe ich im ersten Bande die folgenden genannt: die stillende Muttergottes, verschiedene Auffassungen der Eva mit dem Apfel, die büßende Magdalena, Lukretia, Kleopatra und Salome. Über die Tatsache, daß die Gestaltung des Motivs der stillenden Muttergottes in erster Linie dazu diente, der Schönheit des weiblichen Busens in begeisterter Weise zu huldigen, ist hier nichts Ergänzendes zu sagen, denn das Nötige ist von mir bereits weiter oben in anderem Zusammenhang (S. 28 u. flgde.) gesagt. Ich beschränke mich darauf, auf das dort Gesagte und auf die dort vorgeführten Bilder (Bild 30—35, 38, 39 und Beilage) mit allem Nachdruck zu verweisen. In dem vorliegenden Kapitel beziehe ich mich außerdem noch auf das Gemälde „Die heilige Familie mit den Kirschen" von Adrian van der Werff, das in Kassel hängt (Bild 341). Auch bei diesem Bild kann man unmöglich übersehen, daß die Darbietung eines enthüllten schönen Busens die Hauptabsicht gewesen ist, die den Künstler beim Schaffen geleitet hat. Gewiß gehört Werff zu den weltlichsten unter den religiösen Malern, die je gelebt haben. Aber wenn man offen sein will, so muß man ohne weiteres zugeben, daß die Muttergottes-Bilder eines Rogier van der Weyden, eines Gossaert (Bild 31), eines Correggio (Bild 32) oder eines Parmeggianino (Bild 38 u. 39), um nur diese vier zu nennen, nicht nur nicht weniger weltlich sind, sondern daß auch bei diesen Meistern der Umstand am deutlichsten in die Augen springt, daß es ihnen bei ihren Marienbildern nicht um das übernatürlich Göttliche, sondern vielmehr um die Pikanterie des Weltlichen zu tun ist. Diese Tatsache offenbart sich u a. auch dadurch, daß sie nur in den allerseltensten Fällen die Brust eines wirklich stillenden Weibes malen, sondern den direkt jungfräulichen Busen. Dieser Umstand kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden. Die wirklich stillende Mutter zeigen etwa solche Bilder wie die „Familienszene" von Frans von Mieris in der Buckingham-Galerie (Bild 346). Daß man freilich auch hieraus in erster Linie ein pikantes Busenmotiv machte, beweist dieses Bild ebenso unwiderleglich.

Auch über die Ausnützung des Eva-Motivs im Dienste des Busenkultus habe ich weiter oben schon einiges gesagt, und zwar im Anschluß an die Charakteristik der Werke des Hans Baldung (S. 13 u. 232). Ich habe an der betreffenden Stelle diesen herrlichen Meister als einen ausgesprochenen Exhibitionisten gekennzeichnet. Natürlich verrät der Exhibitionist am allerdeutlichsten seinen besonderen Fetisch. Denn das, was er im einzelnen Fall exhibitioniert, ist ja stets sein Fetisch. Sein Exhibitionismus ist der Gottesdienst, mit dem er seinem Gotte, dem Fetisch, dient. Indem Hans Baldung mit Vorliebe den Busen der von ihm dargestellten Weiblichkeiten „zur Schau und zur Diskussion" stellt (s. Beilage „Der Sündenfall" und Bild 1), bringt er also zutage, daß er ein begeisterter Busenfetischist ist. In dem Werk des Hans Baldung gibt es noch eine ganze Reihe Bilder, die gar keinen Zweifel an dieser spezifischen Einstellung

340. Die Straßensängerin. Gemälde von Hendrik Terbrugghen. Städtisches Museum, Basel

lassen. Ich verweise vor allem auf das überaus edle Gemälde „Die sieben Stufen des menschlichen Lebens", das aus dem Jahre 1544 stammt und heute im Schloß Seuslitz hängt. Auf diesem Gemälde stehen fünf nackte Frauen, angefangen mit dem eben erblühenden Mädchen, im Vordergrund des Bildes. Sie versinnbildlichen die verschiedenen Altersstufen in erster Linie durch den verschiedenen Entwicklungsgrad ihres Busens. Und daß es sich in der Tat bei diesem Bild eigentlich vielmehr um die verschiedenen Altersstufen des Busens handelt, ergibt sich sehr deutlich daraus, daß das kleine Kind, die erste Altersstufe, das noch keinen Busen haben kann, bekleidet am Boden sitzt, weiter dadurch, daß die letzte Altersstufe, verkörpert durch die Matrone, die eine völlig verwelkte Brust zeigen müßte, bis zum Hals verdeckt im Hintergrund steht, so daß nur ihr Kopf sichtbar ist. Auf diese Weise ist die literarische Idee des Bildes zwar restlos durchgeführt, aber bildnerisch wurde es in erster Linie zu einer förmlichen Busenparade. Als weitere Ergänzung gebe ich hier die obere Hälfte der ganz unvergleichlichen Steinplastik „Eva" von Bartolomeo Neroni, genannt Riccio, ein ganz bezeichnendes Zeugnis großer Busenbegeisterung, die einem als allererstes auffällt, wenn man vor diesem stolzen und kraftstrotzenden Werk im Palazzo Ducale in Venedig steht (Bild 339). Ähnliches möchte man gegenüber der schönen Eva von 1550 in der Stuttgarter Staatsgalerie (Bild 7) sagen, wenn hier auch die Busenverherrlichung nicht in dem

341. Die heilige Familie mit den Kirschen.
Ausschnitt. Gemälde von Adrian van der Werff. Gemäldegalerie, Cassel

Maße plastisch geworden ist wie unter den Händen des Riccio. Von modernen Eva-Darstellungen, die in bemerkenswerter Weise zum Dienst des Busenkultus ausgenützt worden sind, nenne ich das für die Technik seines Schöpfers Carl Strathmann so charakteristische Gemälde „Eva und die Schlange" (Bild 48). Die durch die golddurchwirkte Florhülle deutlich hervorschimmernden vollen Brüste dieser Salon-Eva recken sich ebenso provokatorisch empor wie vor ihr die sich aufrichtende Riesenschlange und werden dadurch zum Träger der Idee des Bildes; und solches entspricht eben dem Wesen eines Fetischismus.

Über das Magdalenenmotiv als einen vorteilhaften Vorwand, sich mit scheinheiliger Miene in allen Wollüsten des weiblichen Busens zu baden, während man ganz andere Worte im Munde führt, habe ich ebenfalls bereits weiter oben ausführlich gesprochen (S. 192 u. flgde.) und dieses Motiv nach dieser Richtung entschleiert. Man muß angesichts der dort gezeigten Bilder (Bild 201—205) nicht nur geistig blind sein, sondern direkt das Wesen einer Sache nicht sehen wollen, wenn man auch nur einen Augenblick zögert, zuzugeben, daß den Tizian, Spranger, Carracci und Pedrini im Physischen nichts anderes vorgeschwebt hat, als die zur höchsten Wollust aufreizende Wirkung eines pikant in den Mittel-

342. Diana, Marmorplastik (Teilstück) von Houdon

punkt eines Bildes gerückten Busens. Diese sämtlichen Magdalenenbilder sind in erster Linie Busenporträts, die, bewußt oder unbewußt, beweisen sollen, wie gerechtfertigt es ist, der Schönheit der weiblichen Brüste anbetend zu huldigen.

In dem gleichen Kapitel, wo ich das Magdalenen-Motiv in seinem wahren Wesen entschleiert habe, habe ich auch das Lukretia- und das Kleopatra-Motiv behandelt. Ich habe dargelegt, daß die betreffenden Künstler nicht so sehr den Selbstmord der beiden klassischen Damen dargestellt haben, als daß ihnen diese Motive in erster Linie die Gelegenheit waren, ein erotisches Theater zu inszenieren. Diese Feststellung ist hier dahin zu erweitern, daß das gezeigte Schauspiel in allen Fällen sich um das Thema von der nicht zu überbietenden Herrlichkeit des schönen Frauenbusens dreht. Man bedecke den Dolch, das Schwert oder die Schlange, mit denen sich die einzelnen Damen den Tod geben, und was bleibt übrig? Nun, in jedem Fall ebenfalls nur ein Busenporträt. Und häufig sind es sogar die schönsten und berückendsten, die überhaupt je gemalt worden sind. Das gilt jedenfalls uneingeschränkt von der Lukretia des Quentin Massys, von der des Sodoma und von der Kleopatra des Cagnacci (Bild 316, 318 und 322). Wer mit soviel Inbrunst malt, zelebriert damit seinen Gottesdienst. Das Gleiche muß man gegenüber zahlreichen Judith- und Salome-Bildern sagen. Bei der Judith des Lukas Cranach im Grenobler Museum (Bild 315) und bei der des Varotari in Dresden (Bild 319) kann man ebenfalls in jedem einzelnen Fall die Hand mit dem Haupt des Holofernes zudecken, und es ist dadurch niemals eine Hauptsache an dem betreffenden Bild ausgemerzt, sondern oft nur ein dekoratives Element. Immer bleibt die eigentliche Hauptsache übrig. Und diese Hauptsache ist immer ein Frauenbusen in blendendster Pracht. Daß in dem Salome-Gemälde des Clemens von Pausinger (Bild 49) die beiden mächtigen Busenberge sogar quantitativ den Hauptinhalt dieser brünstigen Frauengestalt ausmachen, läßt sich fast mathematisch beweisen. Ihnen einzig ist Holofernes unterlegen, und diesen Beweis zu demonstrieren, war auch wohl die hauptsächlichste Absicht dieses Malers.

Von den in diesem Bande abgebildeten Allegorien können die folgenden als solche bezeichnet werden, die dem betreffenden Künstler ebenfalls nur die Formel geliefert haben, um seinem Busenkultus mit Hingebung frönen zu können: Die Darstellung der unterdrückten Gerechtigkeit von M. Gerung (Bild 33), die holzgeschnitzte „Allegorie des Sieges" (Bild 36), die Flora des Luini (Bild 41) und als köstlichstes Beispiel das „Porträt einer französischen Hofdame als Flora" aus der Schule von Fontainebleau (siehe Beilage). Ich bemerke hier jedoch ausdrücklich, daß es in der Kunstgeschichte unzählige Allegorien gibt, die noch erheblich beweiskräftiger wären als diese drei. Denn im Lauf der Jahrhunderte sind viele Tausende von Allegorien unter den verschiedensten Namen gezeichnet, gemalt und geformt worden, die einzig dem Zweck zu dienen hatten, einen schönen Frauenbusen zu gestalten. Weshalb auch der Name, unter dem sie heute figurieren, ebenso oft erst nachträglich von dem betreffenden Künstler ausgeklügelt worden ist, was bekanntlich zu den alltäglichen Gepflogenheiten in der Kunst gehört. Sehr oft taucht erst als Allerletztes im Gehirn des Künstlers die Frage auf: wie taufen wir das Kind? Was wiederum nichts anderes heißt als: Unter welcher Firma kaschieren wir den eigentlichen Inhalt unserer Gedanken?

In die gleiche Kategorie wie die Allegorie gehören selbstverständlich auch die vielen Hunderte von Schäferinnen, Hirtinnen, Musikantinnen, Heben usw., denen man vor allem seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in der europäischen Kunst begegnet. Ich zeige hier als Beleg die busengewaltige Mandolinenspielerin des Cesar van Everdingen (Bild 252), die in dieser Hinsicht ebenso reichlich bedachte Hirtin von A. Bloemaert in Karlsruhe (Bild 349), vom gleichen Künstler das Frauenbildnis (Bild 251) in Grenoble, das außerdem auch unter dem Namen „Hirtin" bekannt ist, die „Straßensängerin"

von Hendrik Terbrugghen im Städtischen Museum in Basel (Bild 340) und die Hebe von Reynolds in der Londoner Gemäldegalerie (Bild 350). Vor solch provozierender Busenfülle wäre es sogar komisch, wollte man auf den Gedanken kommen, daß die betreffenden Maler auch bei diesen Bildern nur im entferntesten an etwas anderes gedacht hätten, als daß diese strotzenden Brüste die herrlichsten Früchte sind, die der Garten der weiblichen Schönheit der männlichen Sehnsucht darbietet, und daß es deshalb nichts Wichtigeres geben kann, als ihre Pracht zur Schau zu stellen.

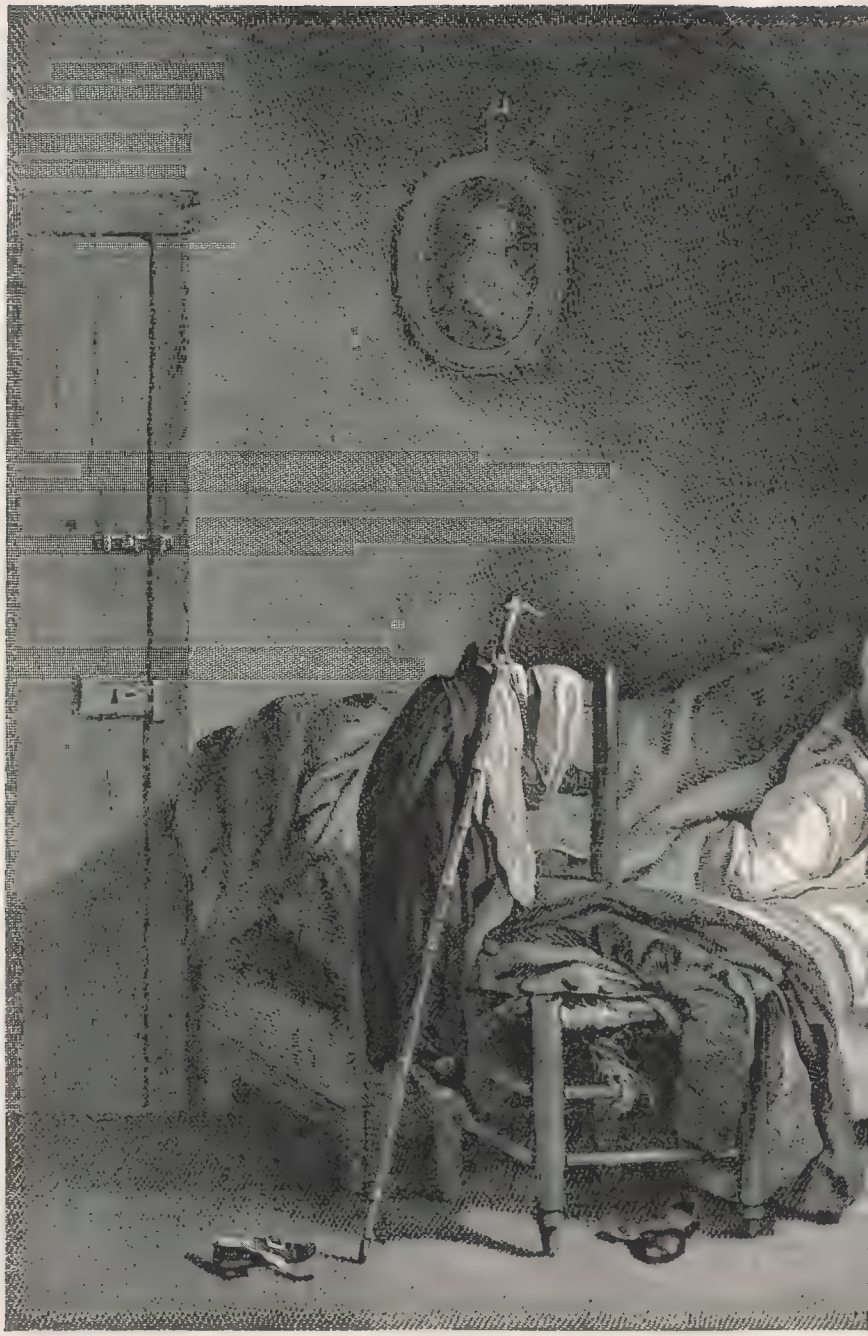
Von ausgesprochenen Busenfetischisten habe ich im ersten Teil neben verschiedenen anderen die folgenden Künstler genannt: Tintoretto, Bordone, Everdingen, Schalcken, Greuze, Boilly, Wille, Rowlandson, Newton, Bargue, Etty, Guys, Courbet und Renoir. Von allen diesen Malern und Zeichnern gebe ich in dem vorliegenden Band weitere entsprechende Beispiele. Von Tintoretto verweise ich auf das Frauenporträt (Bild 247), das eine Variation des gleichen Frauenbildnisses ist, das ich im Band „Renaissance" meiner Sittengeschichte in Bild 124 gegeben habe, nur daß das jetzt von mir gezeigte hinsichtlich des Busenfetischismus noch wesentlich pointierter ist. Es kann kein überzeugenderes Beispiel für höchst gesteigerte Busenverehrung geben als dieses. Das gleiche gilt von dem Frauenbildnis des Bordone in Bild 248. Im Hinblick auf dieses Bild möchte ich noch ganz besonders auf die Rolle aufmerksam

343. Junge Frau mit dem Ohrring. Gemälde von Godfried Schalcken. Kgl. Galerie, Haag

344. Der Sommer.
Kupferstich nach einem Bilde von Ch. Coypel

machen, die der Schmuck und vor allem der Halsschmuck in diesem Zusammenhang spielt. Jede Art Schmuck hat den Zweck, den Augen eine Richtung zu geben; er ist der den Blick faszinierende Basilisk. Indem also der Künstler seinem Modell eine Halskette anlegt, die entweder zwischen den Brüsten hindurchläuft oder deren Hauptstück (Anhänger, Agraffe usw.) zwischen den Brüsten zu liegen kommt, was beides bei dem Gemälde des Bordone der Fall ist, so geschieht dies einzig in der Absicht, einerseits durch Betonung der Cäsur die Plastik des Busens zu steigern, und andererseits den Blick ausschließlich auf den Busen zu bannen. Wer so verfährt, ist immer ein Busenfetischist. Bei Everdingen verweise ich auf die Mandolinenspielerin (Bild 252), über deren klaren busenfetischistischen Charakter ich das Nötige bereits vorhin gesagt habe. Von Schalcken zeige ich „Die junge Frau mit dem Ohrring", ein typisches Beispiel seiner sogenannten „Kerzenbeleuchtungen" (Bild 343). Im Anschluß an diesen Künstler verweise ich noch auf Gerard Honthorst und dessen Gemälde „Musikstunde bei Kerzenlicht" in der Steengrachtsammlung im Haag (Bild 338); er frönt mit denselben Mitteln und in diesem Fall noch effektvoller als Schalcken seiner Busenverehrung. Von Greuze zeige ich das träumende junge Mädchen, das nur träumt, damit der Beschauer ausreichend Zeit hat, sich von der Schönheit seines Busens zu überzeugen (Bild 348). Von Boilly zeige ich „Der begünstigte Liebhaber", „Der Tag der Zinszahlung" und „Prélude de Nina" (siehe Beilagen). Daß bei diesen sämtlichen Bildern, abgesehen von ihrem besonderen erotischen Inhalt, vom Künstler der Hauptnachdruck auf die Hervorhebung des Busens gelegt ist, bedarf keiner näheren Erklärung. Noch weniger ist dies nötig bei dem schon zitierten großen Kupfer „Die lüsternen Alten" von P. A. Wille. Denn hier tobt ja der ganze Kampf der Männer ausschließlich um die lockenden Brüste der betreffenden Frauen. Wenn ich hier wiederholt daran erinnere, daß Wille dieses Bild noch als Achtzigjähriger gemalt hat, so darf man in diesem Bild unbedingt den drastischsten Beweis dafür erblicken, daß die ganze Phantasie dieses Künstlers hauptsächlich in der Busenverehrung ihre inspiratorische Quelle hatte. Von Rowlandson ziehe ich den großen Kupfer „Britische Warenauktion in Kalkutta" heran. Auf diesem Bild entlarvt sich die Busenverehrung dieses Künstlers dadurch, daß sich die handgreifliche Prüfung der ausgebotenen „Waren" durch die Interessenten, wie man sieht, in erster Linie auf den Busen erstreckt, und daß diese Prüfung die Hauptpointe der sich abspielenden Handlung darstellt. Bei dem farbigen Stich „Alte Geißböcke bieten auf eine französische Zicke" von R. Newton ist neben dem Bein der Busen die Ware, die am provokatorischsten zur Schau gestellt wird, und auf die sich deshalb ein Hauptteil des Interesses der Steigernden erstreckt (siehe Beilage). Von William Etty zeige ich das Bild „Die Badende" in der Londoner Nationalgalerie. Dieses Gemälde belegt die Geschicklichkeit, die diesen Meister darin auszeichnet, durch die Stellung seiner Modelle den Blick vor allem auf den Busen zu lenken (Bild 351). Von dem Franzosen Bargue zeige ich die delikate Lithographie „Selbstbespiegelung". Was hier bespiegelt wird, ist einzig der Busen. Auf diese Weise versteht der Künstler es, sein besonderes Busenideal, nämlich „la Poire", zu offenbaren (siehe Beilage). Von Constantin Guys gebe ich das Aquarell „Busenschönheit", das an plastischer Überzeugungskraft kaum etwas zu wünschen übrig lassen dürfte (Bild 356). Von Gustave Courbet und Auguste Renoir, die ebensosehr in die erste Reihe der großen Busenfetischisten des neunzehnten Jahrhunderts wie in die der größten Künstler dieser Epoche gehören, verweise ich auf die unvergleichlichen Meisterwerke „Der Traum", „Die Badende", „Das Atelier", „In Träumen", „Schlafende" und „Junges Mädchen", bei denen von ihren Schöpfern gar kein Geheimnis daraus gemacht ist — ein Renoir sagte es selbst mit den deutlichsten Worten —, daß sie damit dem „schönen Busen" begeisterte Jubelhymnen schaffen wollten (Bild 21, 24, 25, 354, 358 u. 359).

Von solchen Künstlern, die ich weder im ersten Teil noch bis jetzt in dem vorliegenden Bande



Der indiskr

Französischer Kupferstich von R. Gaillart

ete Wächter

nach einem Bilde von F. Schall. Um 1770

Albert Langen, München

in diesem Zusammenhang genannt habe, möchte ich hier noch die folgenden ergänzend heranziehen. Aus der Renaissance in erster Linie Bronzino, dessen beide hier wiedergegebenen Bilder „Noli me tangere" und „Venus, Cupido, Torheit und Zeit" (Bild 40 u. 56) keinen Zweifel darüber lassen können, wie stark der Busenkultus in seinem Werk überwiegt. In dem Bild „Noli me tangere" drängt sich Magdalena mindestens ebensosehr mit ihren aufgerichteten Brüsten dem ihr begegnenden Christus entgegen, wie durch die ganze Bewegung ihres Körpers. Dadurch aber wird dieser drängende Busen ganz von selbst zu der die Blicke bannenden Hauptpointe des Bildes. Auf dem Bild „Venus, Cupido usw." wird das gleiche dadurch erreicht, daß Cupido den Busen der Venus liebkost und dieses Tun den Hauptinhalt des Bildes ausmacht. Von ähnlicher Wesenheit sind „Die drei Grazien" des Vasari im Museum der schönen Künste in Budapest (Bild 37). Wenn auch die Transparenz der Florgewänder, in die diese drei Halbgöttinnen gekleidet sind, die verschiedensten Reize plastisch durchschimmern lassen, so doch keinen in solch outrierter Weise wie den Busen. Im Anschluß hieran möchte ich bemerken, daß man sehr oft gerade an dem Motiv der drei Grazien die spezielle erotische Leitlinie des betreffenden Künstlers nachprüfen kann. Dieses Motiv soll an sich die Lösung dafür sein, in einem einzigen Bilde die weibliche Gesamtschönheit zu spiegeln, was dadurch erreicht werden kann, daß jede der drei Grazien sich von einer anderen Seite und in einer anderen Stellung zeigt. In Wirklichkeit ist jedoch die Komposition in den meisten Fällen derart, daß trotzdem ganz bestimmte Reize in den Vordergrund treten. Und daran erkennt man dann, in welcher spezifischen Weise die Wunschphantasie des betreffenden Künstlers eingestellt ist. Wie sehr die Stellung, die ein Maler den einzelnen Personen seines Bildes gibt, die Verankerung seiner Gefühle entlarvt, beweisen übrigens zahlreiche klassische Motive. Ich verweise hier auf das schöne Bild „Diana und ihre Gespielinnen im Bade von Aktäon überrascht" von Cesare (Bild 218). Wenn man von diesem Künstler auch nur dieses eine Bild kennte, so wäre schon dadurch der ausreichende Beweis erbracht, daß er ein fanatischer Busenfetischist war. Fünf nackte Frauengestalten zeigt das Bild, und vier davon sind in solchen Stellungen gezeigt, daß der Busen in ganz provokatorischer Weise sich darbietet. Gewiß treten auch noch die kallipygischen Reize in outrierter Form in Erscheinung, aber doch nicht ganz so auffällig wie die Brüste der einzelnen Frauen. Dadurch, daß das ganze Werk deutlich auf die Betonung dieser beiden Sonderreize eingestellt ist, wird es natürlich doppelt klar, daß man es bei diesem Künstler mit einem leidenschaftlichen Fetischisten zu tun hat, der in einer ganz übermächtigen Weise von seiner speziellen Wunschphantasie inspiriert wird. Oft genügen freilich auch schon ganz kleine Unterstreichungen, um einen Künstler in seinen besonderen Gefühlsverankerungen zu verraten. Als Beispiel hierfür verweise ich auf den Kupferstich „Venus und Amor" nach dem herrlichen Gemälde des Le Parmesan (Bild 110). Auf diesem Bild ist der Busen der Venus absolut nicht übermäßig betont, und doch genügt der durchsichtige Flor, der sich über die rechte Brust hinzieht, um sofort zu erkennen, daß bei der Gestaltung des Busens dieser Venus das Blut des Malers am kräftigsten pulsiert hat. Von den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts sei u. a. Jan van Bronthorst mit seinem Bild „Die Gesellschaft mit dem Lautenspieler" erwähnt, das in Braunschweig hängt, und von dem ich weiter oben den entsprechenden Ausschnitt gebe (Bild 58). Bronthorst gehört in den Kreis der Jordaens, Bloemaert, Terbrugghen und ähnlicher, von denen man gesagt hat, daß sie jedes Weib als Milchkuh gemalt hätten. Aus dem achtzehnten Jahrhundert, in dem der Busenkultus zwar nicht seine mächtigsten, wohl aber seine pikantesten Orgien gefeiert hat, habe ich die charakteristischsten Vertreter bereits im ersten Teil genannt. Ich trage hier noch einige Künstler nach, die in mancher Hinsicht den bereits genannten ebenbürtig sind. Das ist vor allem Jean Antoine Houdon, Frankreichs elegantester und feinfühligster Plastiker jener kapriziösen Epoche. Ich zeige von ihm ein Teilstück seiner herrlichen „Diana" aus

345. Verführerische Reize.
Kupferstich nach einem Bild von Ch. Coypel

346. Familienszene. Gemälde von Frans von Mieris d. Ä. Königl. Galerie zu Buckingham

dem Louvre (Bild 342). Diese Frau, die so selbstbewußt mit ihrer tadellosen Büste prunkt, ist keine Jägerin die es auf das Getier des Waldes abgesehen hat, sondern eine elegante Pariserin, die fühlt und weiß, daß sie mit ihren Reizen das männlich-menschliche Wild erlegt, um das es ihr auch einzig zu tun ist. Ein ausgesprochener Vertreter des Busenkultus dieser Epoche ist auch der Maler Charles Coypel. Er malt mit besonderer Vorliebe „Brustbilder" in des Wortes engstem Sinne. Sie unterscheiden sich im einzelnen meist nur durch die verschiedenen Namen, die er ihnen gibt. Bald lautet dieser „Sommer", bald „Frühling", bald „Juno", bald „Verführerische Reize". Aber immer handelt es sich um das Gleiche, wie die Bilder 344 und 345 belegen. Dasselbe kann man von dem in Deutschland durch sein Goethe-Bildnis berühmten Johann Heinrich Tischbein sagen. Wenn man in der Casseler Gemälde-Galerie an der dort von ihm aufgehängten Musen-Serie entlang geht, so sieht man, daß sich die Musen-Spezialität der einzelnen Damen nur dadurch charakterisiert, daß die eine ein Notenblatt, die zweite einen Pinsel, die dritte eine Maske in der Hand hat usw., man sieht aber weiter, daß sie sich sonst im Wesentlichen vollkommen gleichen. Dieses Wesentliche besteht aber ausnahmslos darin, daß bald die rechte, bald die linke Brust, hie und da auch beide, durch Herabstreifen des Hemdes, möglichst pikant zur Schau gestellt sind (Bild 347). Diese „Pointe" ist in jedem einzelnen Bild so sehr vorherrschend, daß es Mühe macht, das eine vom andern stofflich zu unterscheiden. Im Anschluß hieran möchte ich auch noch auf den Franzosen Louis

347. Die Muse Thalia. Gemälde von Joh. Heinr. Tischbein. Gemäldegalerie, Cassel

Boizot und seine interessante Symbolisierung der ewig fruchtbaren Natur durch ein Weib mit acht Brüsten (siehe Beilage) verweisen. Aus dem neunzehnten Jahrhundert möchte ich an die Spitze derer, die ich bis jetzt noch nicht genannt habe, den großen Farbenlyriker Camille Corot stellen. Corot ist gewiß nicht in demselben Grade enragierter Busenfetischist wie sein Landsmann Renoir, der sich in der Busenverherrlichung niemals genug tun konnte. Aber Corots reiches malerisches Werk enthält doch unzählige Bilder, die uns keinen Zweifel daran lassen, wie verlockend es für ihn war, gerade diesem Reiz seinen begeisterten künstlerischen Tribut abzustatten (Bild 352). Bei dem Maler Adolphe La Lyre handelt es sich um keinen großen Meister und in seinem Bild „Die Merovingerin" auch um kein erstklassiges Meisterwerk, wohl aber um den vollgültigsten Beweis dafür, daß dieser Künstler nur nach einem Vorwand gesucht hat, der es ihm ermöglichte, einen in üppigster Fülle strotzenden Busen von einem jungen Weib zur Schau stellen zu lassen. Bei den Merovingern schien ihm das die selbstverständlichste Sache von der Welt zu sein. Denn nur so erklärt es sich, daß er diesem Busenporträt einen solchen Namen gab (Bild 357). Ein Maler der ausgeprägten Dekadenz ist hier ebenfalls als besonders charakteristisch für die Vehemenz, mit der Fetischismen wirken, herauszustellen. Es ist dies der seit einigen Jahren in vielen Kreisen so sehr geschätzte Kes van Dongen. Von diesem Künstler gibt es zahlreiche Halbakte (Bild 268), und Frauenporträts, deren Kleiderausschnitt durch ein sehr starkes Dekolleté ausgezeichnet ist. Bei allen diesen Bildern ist die ostentative Betonung des Busens die Hauptsache. Dabei ist jedoch ein Umstand besonders interessant, und das ist dieser: während die Gesichter und der allgemeine Habitus der von van Dongen dargestellten Frauen und jungen Mädchen meistens dekadent sind, macht der Busen eine auffallende Ausnahme von dieser allgemeinen Dekadenz. Dieser ist niemals dekadent. Er wirkt im Gegenteil häufig wie eine edle und vollkommene Frucht an einem sonst degenerierten Stamm. Das aber entlarvt den Busenfetischisten für den Forscher auf den ersten Blick. Für das, was man anbetet, kennt man nur die Begriffe des Vollkommenen. Das heißt: angesichts dieser Dissonanz darf man den dekadenten Zug im Werk von van Dongen als im Grunde literarisch bezeichnen. Wäre nämlich das Dekadente die sogenannte innerste Natur dieses Künstlers, so müßte es sich am allermeisten gerade auf den Reiz erstrecken, der seine erotische Leitlinie ist. Bei direkt perversen Veranlagungen ist es immer so. Das belegt z. B. die Tatsache, daß es zahlreiche Männer gibt, die starken Verkrüppelungen

348. Junges Mädchen.
Gemälde von Jean B. Greuze. Museum der schönen Künste, Budapest

am Körper einer Frau (kurzes Bein, Buckel usw.) eine leidenschaftliche Verehrung zuteil werden lassen.

Von den Graphikern der letzten und der gegenwärtigen Generation verweise ich noch auf Louis Legrand, H. Gerbault, Raphael Kirchner und Max Brüning. Diese vier zählen zu den begeistertsten Verherrlichern weiblicher Busenpracht. Von Legrand zeige ich die naturalistisch-satirische Radierung „Die Muse des Dichters" (Bild 355), von H. Gerbault das Porträt „Madame Polichinelle", ein Musterbeispiel des Busenfetischismus (Bild 266), wie viele Dutzende von ähnlichen Bildern von seiner Hand, von Raphael Kirchner die Aquarelle „In Ekstase", „Ça y est" und vor allem „Prüfung" (Bild 132 und 148). Das letztere ist ein Motiv, das immer den spezifischen Busenfetischisten verrät. Man begegnet ihm schon bei den Busenfetischisten der Renaissance und ununterbrochen bis herauf zu denen unserer Tage, und zwar fast bei jedem ohne Ausnahme. Keiner versäumte, seiner Busenverehrung gerade auf diese oder ähnliche Weise deutlichen Ausdruck zu verleihen. Ich nenne aufs Geratewohl die Namen Baldung, Morelse, Peters, Wille, Rops, Lejeune, Chaplin usw. Von dem Radierer Max Brüning, der unter den modernen Busenfetischisten unbedingt mit an der Spitze marschiert, zeige ich die beiden Beilagen „Der blaue Pyjama" und „Das Kammerkätzchen". Das sind die herrlichsten Früchte des Lebens, die ich euch hiermit zeige und serviere, — so klingt es aus jedem der beiden Blätter (siehe Beilagen). Und das Gleiche klingt aus vielen anderen Zeichnungen und Radierungen seines Werkes. Gerade der Wiederholung dieser Behauptung wird der Zeichner Max Brüning nie müde. Aber darin prägt sich eben auch das Wesen des Fetischismus aus. Jede Sehnsucht ist ewig und bleibt ungestillt, so oft sie sich auch erfüllt. Die Tatsache, daß ein bestimmter Fetisch nicht andere Fetische ausschließen muß, sondern vereint mit andern auftreten kann, wird übrigens auch durch diesen Künstler auf das deutlichste erwiesen. Wir haben ihn bereits als einen leidenschaftlichen Verehrer des Frauenbeins kennengelernt; im nächsten Kapitel werden wir ihn noch außerdem als einen Verehrer der kallipygischen Reize kennen lernen.

Die von mir bis jetzt besprochenen bildlichen Dokumente des Busenkultus gehören durchweg in den Bereich der offiziellen Kunst, und zwar, wie man sieht, zum allergrößten Teil sogar in den der wirklich großen Kunst. Der Busenkultus, und zwar in seiner zum Fetischismus gesteigerten Form, tritt jedoch ähnlich wie der Fuß- und Beinfetischismus auch ganz unverkleidet in Erscheinung. Also in Formen, durch die der Künstler gewissermaßen offen erklärt, daß ihn am weiblichen Körper nichts anderes interessiere, ja, daß für ihn das Weib tatsächlich nur Busen sei. Das drücken einzelne Maler oder Zeichner in ihrer Sprache so aus, daß sie überhaupt nur weibliche Brüste malen oder zeichnen. Etwa so, wie Henry Destouches häufig nur Frauenbeine malt (Bild 298). Diese Beispiele sind gewiß nicht allzu häufig, aber sie kommen vor. Ein solches absolut unverhülltes bildnerisches Dokument des direktesten

349. Hirtin. Gemälde von A. Bloemaert. Gemäldegalerie, Karlsruhe

Busenfetischismus ist die erotische Serie „Die Hügel der Freude, 10 Blätter eines Busengläubigen". Diese Serie, deren Urbeber nicht festzustellen ist, stammt etwa aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und ist das Werk eines Mannes, der in die Kategorie jener gehört, die, wie ich schon im ersten Teil schrieb, von sich sagen, daß sie einen Busen heiraten könnten. In diesen zehn Blättern kommt der Busenfetischismus ihres Urhebers in der oben geschilderten Weise zum Ausdruck, also so, daß immer nur ein weiblicher Busen dargestellt ist. Ihm allein huldigt der Mann, vor ihm kniet er anbetend nieder, ihn umkost er mit seiner Zärtlichkeit, an ihm klettern kleine Männchen wie an Bergen, auf

350. Hebe. Farbige Radierung nach J. Reynolds

denen die Erfüllung thront, empor, er ragt aus dem öden Meer des Lebens als die einzigen Inseln der Glückseligkeit hervor: ihm eignet schließlich auch die Funktion des Cunnus. In diesem Zusammenhang kommt auch das Aquarell „Ein Traum" von dem bekannten Münchener Maler Gustav Jagerspacher in Frage, das sich in der erotischen Serie „Der Phönix" befindet. In diesem Blatt sind die verschiedenen Fetische in phantastischster Weise gestaltet, darunter auch der Busenfetischismus; und dieser in der Form, daß ein seniler Greis gezeigt ist, der sich zwischen zwei riesige Busenberge bettet, die von links in das Bild hereinragen. Dieses Blatt ist besonders beachtenswert, weil hier der Künstler offen mit seinem Namen hervortritt, was übrigens das Wesen dieser ganzen erotischen Serie ausmacht, an der ein Dutzend bekannte Münchener Maler und Graphiker mitgearbeitet haben, freilich in der Hauptsache mit rein phallischen Beiträgen. Außer dem schon in einem früheren Kapitel genannten Albert Weißgerber sind dies von Bekannteren Willi Geiger, Franz Christophe, Constantin Somoff, Otto Kopp, Karl Jozsa, Karl Arnold, Pascin und Heinrich Kley. —

Was der Zeichenstift und der Pinsel des Malers, der Meißel des Bildhauers und der Stichel des Holzschneiders in Bild und Plastik als das höchste und erhabenste Wunder im Garten der weiblichen Schönheit preisen, das schildern seit Jahrhunderten ebenso viele Dichter und Schriftsteller gleich trunken, gleich leidenschaftlich, mit ebenso deutlichen und ebenso berauschten Worten. Natürlich läßt sich auch das Ausmaß dieser Fülle niemals durch Zitate vorstellbar machen. Wohl aber läßt sich ähnlich wie im Bildlichen die faszinierende und zwingende Antriebskraft fühlbar machen, die hier sich auswirkt. Das ist auf dem Wege möglich, daß man in einer größeren Reihe Beispiele zeigt, wie unzählige Schriftsteller, Dichter und Dichterlinge immer von neuem dem Drang nachgeben, all das Rühmende zu wiederholen, und zwar sehr oft fast mit den gleichen Worten und Bildern, die vor ihnen schon tausendmal zu Preis und Ehren des weiblichen Busens gebraucht worden sind. Weiter erkennt man an diesen Beispielen, daß die betreffenden Verfasser ihre Lobhymnen meistens auf einen Ton stimmen, als handele es sich um eine von ihnen soeben zum erstenmal in der Menschheitsgeschichte gemachte Entdeckung. Durch diese Umstände ist es begründet und gerechtfertigt, wenn ich hier nicht nur eine größere Anzahl literarischer Beispiele zur Allmacht des Busenkultus vereinige, sondern wenn es dabei auch zu mannigfachen Wiederholungen kommt. Diese letztere Tatsache ist ja gerade für die von mir verfolgten Ziele am aufschlußreichsten.

Ich beginne mit einem Zitat aus den Gesprächen des Agnolo Firenzuola, des, wie ich schon im vorletzten Kapitel erwähnte, berühmten Verfassers des ebenso berühmten weiblichen Schönheitskodexes der Renaissance. Firenzuola schildert die Wirkung des Frauenbusens mit folgenden Worten:

„Die Breite des Busens verleiht der ganzen Gestalt viel Stattlichkeit. Die Brüste, wie zwei Hügel aus Schnee und Rosen, tragen an der Spitze die beiden Krönchen aus edelm Rubin, die als Zäpfchen der schönen und edlen Behälter dienen, die nebst ihrer Aufgabe, den Säuglingen Nahrung einzuflößen, einen gewissen Schimmer mit so neuem Reize ausstrahlen, daß wir auch wider Willen, aber zu unserm größten Vergnügen gezwungen sind, die Augen unverwandt dorthin zu richten, wie ich es tue, indem ich den schneeweißen Busen einer von euch betrachte . . ."

Im Anschluß hieran zitiere ich aus den ebenfalls schon von mir herangezogenen „Gesprächen über die feine Erziehung der Frauen" von Alessandro Piccolomini dessen Anleitung, auf welch verschiedene Art und Weise die Frau einen schönen Busen zur öffentlichen Geltung bringen kann: „Hat sie einen schönen Busen, was für eine Frau von höchster Wichtigkeit ist, so muß sie diesen, soweit es der Anstand erlaubt, geschickt irgendwie auf hübsche Weise sehen zu lassen trachten, damit man erkenne, daß seine Schönheit natürlich und nicht durch irgendwelche künstlichen Mittel hervorgerufen sei. Das wird ihr gelingen, wenn sie bisweilen den Leuten gegenüber, die sie morgens besuchen, so tut, als habe sie eben das Bett verlassen und noch nicht Zeit gefunden, das Mieder zuzuschnüren. So wird man bemerken können, daß ihr Busen von Natur rund und wohlgebildet ist und nicht durch versteifte Mieder und kleine Mittelchen so scheint. Den gleichen Zweck kann man erreichen, wenn man sich schneeballt, oder im Sommer, wie es sich zuweilen trifft, im Freien in frischem Wasser wäscht. Man kann dann so tun, als sei man ganz naß geworden und es dadurch als nötig erscheinen lassen, daß man, um sich abzutrocknen, den Gürtel löst."

Daß man solches tun müsse, war jedoch nicht erst die Meinung der Hochrenaissance, sondern man begegnet ihr bereits im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Johann de Mussi schreibt 1388: „Welches Kleid wäre schön, wenn es nicht die Brüste zeigen würde?" Und daß man solches aufs beste verstand, belegen Hunderte von begeisterten Stellen, in denen die Novellenschreiber jener Zeit dieses

351. Die Badende. Gemälde von William Etty. National-Galerie, London

352. Lesende. Gemälde von Camille Corot

Zeigen schildern, d. h. verherrlichen. Ich zitiere aus den Neulingsnovellen des Pietro Fortini die beiden folgenden Stellen:

„So saß jener kleine Engel neben der Tür des Hauses auf einem nicht sehr hohen Stuhl und nähte. Den Kopf hielt sie gesenkt und zeigte dabei den schönsten und reinsten Busen, den man in jener Zeit nur irgend bei einer Frau hätte sehen können, mit ein Paar mäßig großen Brüsten, weiß wie blendender frischer Schnee, und fest wie Marmor, die wahrhaft aus Perlen und Rubinen gebildet schienen." Weiter: „Der wackere Jüngling . . ., umarmte sie mit großer Wonne, küßte sie auf den zarten Mund und oftmals auf die blendenden festen Brüste, die nicht anders aussahen als wie zwei wohlgebildete einander feindliche Äpfel, die täuschend aus Schnee und Veilchen gebildet zu sein schienen und an Festigkeit einem harten und schimmernden Alabaster ähnelten, so daß dieser herrliche Busen aus Perlen und Rubinen zu bestehen schien." Als ein weiteres gleichartiges Beispiel gebe ich diese kurze Stelle aus Aretin:

„Und zu ihren natürlichen Anlagen besaß sie noch eine Erfahrung, womit sie ganz überaus schlau alle ihre Liebhaber zu ihren Sklaven zu machen wußte; sie waren verloren, wenn sie einen Blick auf ihren wogenden Busen warfen, den die Natur mit Tautropfen von roten Rosen besprengt hatte."

Es kann nicht bestritten werden, daß die orientalische Phantasie jener Jahrhunderte die poetisch köstlichsten Vergleiche bei der Verherrlichung der Schönheit des Busens fand. In einer türkischen Novelle „Der gespannte Bogen" heißt es: „Der arme Aga konnte nicht ungestraft an jedem Morgen der Toilette der jungen Schönen beiwohnen, ihr Gesicht entschleiert sehen und ihre Brüste, die Milchzitronen glichen, und ihre Haut glänzender als Kristall." In den „Liebesgedichten" des Nahabed Kutschak, eines armenischen Lyrikers, liest man:

„Wann, o Schöne, werden die kleinen Früchte deiner Brust mein sein?
Es gleicht deine Brust dem Meer, das alle Fieber stillt;
Eine kleine Tauchente möchte ich sein, um in deine Brust zu tauchen und da zu baden
Und dann, diesem Meere entstiegen, zu schlafen im Schatten deiner Brauen."

Weiter:

„Deine Brust ist eine weiße Kirsche, deiner Brüste Spitzen rote Lampen,
Ich der Sakristan in deinem weißen Heiligtume."

Selbstbespiegelung — Schwüle Gedanken

Französische Lithographie von Bargue. 1845

Poetisch duftigere Vergleiche dürften sich kaum finden lassen. Was der bereits im ersten Teil zitierte J. G. Gressel in seinem berühmten Roman „Celander, Der verliebte Studente" zum Ruhm des Busens reimte und was ich noch durch die beiden folgenden Verse belege, ist dem gewiß nicht ebenbürtig, aber es ist zweifellos aus derselben fanatischen Busenbegeisterung geboren:

„Es müssen den Brüsten die Lippen doch weichen,
Weil mehre Vergnügung bey ihnen sich findt,
Da kann man die Venus entkleidet beschleichen,
Die uns in den Marmor zu baden vergünt.

Es hitzen und kühlen die Marmorne Ballen,
Und dieses erquickende Schnee-Gebürg macht,
Daß man in die Flammen nur wünschet zu fallen,
Weil einen erwünschete Kühlung anlacht."

Der nicht viel später zusammengestellten Crailsheimer Liederhandschrift entnehme ich dieses schwärmerisch verzückte Busengedicht:

„Wenn ich deine schöne Brust
Angenehmer Engel küsse,
Ach so wisse,
Daß ich über solche Lust
Wenn es ja geschehen sollte,
Voller Freuden sterben wollte.
Weil daselb der Nectar quillt,
Der den heißen Durst der Liebe
Und die Triebe
Der entflammten Sehnsucht stillt —
Könnt ich auf den zarten Höhn
Sterbend zum Vergnügen gehn!

Soll ich nun beglücket seyn,
Ach so drücke meine Lippen
In die Klippen
Solcher Liebes-Fessel ein,
Biß sie das, was sie verlangen,
Kühn und unverwehrt empfangen.
Ich bin schon dazu bereit,
Mit dem Mund und mit den Händen
Zu vollenden,
Was mich ganz entzückt erfreut
Und wodurch du mir, mein Leben,
Kannst das gröste Wohlseyn geben ..."

Von einem anderen Lyriker dieser Epoche, dem Georg Greflinger, zitiere ich aus dessen Gedicht „An eine vortreffliche, schöne und tugendbegabte Jungfrau" die beiden folgenden Verse:

„Weißes Hälslein gleich den Schwanen,
Ärmlein, die mich gleich gemahnen
An den Schnee, der frisch gefallen.
Brüstlein wie zween Zuckerballen.

Lebensvoller Alabaster,
Große Feindin aller Laster,
Frommer Herzen schöner Spiegel,
Aller Freiheit güldner Zügel."

353. Symbolische Lithographie von Félicien Rops

Der Verfasser des Romans „Angola" stellt bei der Beschreibung seiner Romanheldinnen immer die Schilderung der Reize des Busens an die Spitze, woraus am deutlichsten erhellt, daß der Busen die Hauptrolle, in seiner Einbildungskraft spielt. Ich gebe den folgenden Beleg:

„Bilden Sie sich übrigens nicht ein, fuhr Lumineuse fort, daß sie mir große Verbindlichkeit darum schuldig sind; man kann dieser Gunstbezeugung so enge Schranken setzen, daß Sie nicht Ursache haben werden, sich deshalb glücklich zu preisen; dieses sagte sie, indem sie vor einem Spiegel-Pfeiler ein Band und ein Leibchen aufknüpfte, welches bey seiner Oeffnung die Schätze eines anbetungswürdigen Bu-

354. Schlafende. Gemälde von Gustave Courbet

sens zeigte, der viel weißer als der Schnee und überaus voll war, auch wider die Gewohnheit des dritten Theiles der Hofbusen durch die Natur und seine eigene Festigkeit unterstützt ward, ohne daß er eins von den Kunststückchen nöthig hätte, welche den Mannspersonen weit mehr als die Sittsamkeit verbieten, bey der Entkleidung der Frauenspersonen gegenwärtig zu seyn."

Als Beispiel eines aus der Busenbegeisterung geborenen französischen Volksliedchens zitiere ich das Folgende:

„Je vois une gorge ronde,
Qui roule par-ci par-là,
Et qui semble dire au monde . . .
Trala, la, la, la, la, la, la,
la, la, la, la.
Portez vite la main là."

In einer der volkstümlichen Satiren auf Marie-Antoinette findet sich eine eingehende Beschreibung ihrer Reize. Am begeistertsten ist dabei ihr Busen beschrieben:

„Sous un col bien tourné, qui fait honte à l'albâtre,
Sont deux jolis tétons, séparés, faits au tour,
Palpitants doucement, arrondis par l'Amour;
Sur chacun d'eux s'élève une petite rose.
Téton, téton charmant, qui jamais ne repose,
Vous semblez inviter la main à vous presser,
L'oeil à vous contempler, la bouche à vous baiser!
Antoinette est divine et tout est charme en elle.
La douce volupté dont elle prend sapart,
Semble encore lui donner une grâce nouvelle.
Le plaisir l'embellit, l'amour est un grand fard."

In dem schon weiter oben zitierten Rokoko-Gedicht „Dorchens Reizverzeichnis" von J. G. Scheffner heißt es:

„Der elastsche Busen wallend,
Durch zwey Knöspchen, die er trägt,
Schöner noch ins Auge fallend
Zeigt mir wo das Herz Dir schlägt:
So symmetrisch wölben, spalten
Konnt ihn nur die Meisterhand,
Die Dich herrlich zu gestalten
Deines Leibes Form erfand."

Goethe schwärmt verschiedenfach von den sicht- und greifbaren Schönheiten der vollen runden Brust. Ich führe aus dem prachtvollen Gedicht „Christel", das er noch als Ehemann gedichtet hat, die folgenden köstlichen Zeilen an:

„Ist eine, die so lieben Mund,
Liebrunde Wänglein hat?
Ach, und es ist noch etwas rund,
Da sieht kein Aug' sich satt!"

Ich habe bereits im ersten Teil und auch vorhin darauf aufmerksam gemacht, daß der Fetisch, an den die Wunschphantasie eines Dichters oder Schriftstellers in besonderem Grade gefesselt ist, sich vor allem dadurch entlarvt, daß bei jeder Beschreibung einer Person immer mit der Hervorkehrung und Schilderung des betreffenden Reizes begonnen wird. Weil sich damit die immer wiederkehrende erotische Spannung verknüpft, so ist das ein Gesetz, dem eben unwillkürlich alle folgen. Auf Grund dieser Erkenntnis können wir eine ganze Reihe Fetischisten in ihrem besonderen Wesen feststellen. Zu den sich derart als fanatische Busenfetischisten entlarvenden Schriftstellern gehört z. B. der Verfasser der „Histoire de Gouberdon". Dieser Schriftsteller beginnt immer mit der Verherrlichung des Busens. Ich gebe aus einer ganzen Reihe Beispiele die folgenden:

„Je m'approchai de ma dévote, je la délassai, je lui découvris la gorge: jamais plus beau sein ne s'étoit offert à ma vue; en écartant sa robe et sa chemise, je crus ouvrir le paradis. Je fixai mes yeux sur deux globes gros, blancs et fermes comme le marbre: j'avois beau les presser, je ne pouvois les faire toucher, je les baisois, je les pressois contre mes joues, je collois ma bouche sur sa bouche, je réchauffois son souffle." Weiter: „Mais Suzon avoit mille autres beautés qui piquoient ma curiosité. Je me levai avec transport, je fixai mes regards avides sur deux petits tétons, durs, fermes, bien placés, arrondis par l'amour lui même: ils se levoient, se baissoient, haletoient et sembloient demander une main qui fixait leurs mouvements; j'y portai la mienne, je les pressois." Weiter: „Je lui maniois les tétons, cette gorge charmante (assurément Nicole en avoit une des plus belles) ferme, élevée, grasse, blanche, des tétons bien séparés, bien formés, durs, en un mot une gorge accomplie."

Auf die gleiche Weise entlarvt Mirabeau seinen Busenfetischismus. Ich zitiere aus der Erzählung „Lauras Erziehung" die folgenden Stellen:

„Lucette war ein großes Mädchen von sehr schöner Gestalt, etwa neunzehn oder zwanzig Jahre alt, mit schönem Busen und sehr weißem Teint." Weiter: „Kaum war er draußen, als ich mich erhob, an die Glastüre lief, wo ich einen Zipfel des Vorhanges aufhob. Zu meinem großen Erstaunen sah ich, daß der Busen Lucettens ganz enthüllt war. Was für einen reizenden Busen sie hatte! Zwei schneeige Halbkugeln, jede durch eine rosige Erdbeere gekrönt, fest wie Elfenbein." Weiter: „Ich erblickte Lucette, ihr Busen war vollkommen unbedeckt." Wenn Mirabeau irgendeine Schöne sich selbst beschreiben ließ, verfuhr er nach derselben Methode, Lucette sagt über sich: „Ich besah mich mit Vergnügen in den Spiegeln. Mein junger Busen hob sich in zwei Halbkugeln empor. Und die Spitzen strebten rosig wie Erdbeeren nach vornen." Die Freundin Lucettens läßt er berichten: „Meine Formen waren rund geworden, der Busen war voll und fest, und ich bewunderte seine Zunahme jeden Tag und zeigte Papa diese Zunahme täglich."

355. Die Muse des Dichters. Radierung von Louis Legrand

Der seinerzeit viel gelesene Clauren, mit wirklichem Namen Karl Heun (1771—1839), vergaß bei seinen Frauenschilderungen nie, die harten Marmorbusen und die hüpfenden Schneehügel zuerst zu nennen.

Alfred de Musset erschöpft sich in manchen Fällen überhaupt in der Schilderung des Busens und ignoriert alles andere:

„Und an meiner Seite, in meinen Armen atmete leise ein sanftbewegter Busen, ein Busen wie von Lilien und Rosen, ein Busen, so jung, so zart, so rein, daß ich mich scheute, ihn nur mit meinen Lippen zu berühren, wie wenn er von dem bloßen An-

356. Busenschönheit. Aquarell von C. Guys

hauch hätte verwelken können. Welch ein entzückendes Geschöpf war meine Geliebte."

Alles dies gilt in ausgesprochenster Weise auch von Heinrich Heine. Ob Heine eine Dame bewundert oder verspottet, immer gipfelt es in einer Charakteristik ihres Busens. Jede Gelegenheit, die es ihm ermöglicht, vom Busen der Frau zu sprechen, nützt er aus. Das ist ein sicherer Beweis dafür, wie stark seine Wunschphantasie von solchen Vorstellungen irritiert ist. Ich greife wahllos aus Dutzenden von gleichartigen Beispielen einige der kürzesten heraus. Als erstes zitiere ich das folgende humoristisch-ironisch geschilderte Erlebnis aus der „Harzreise":

„Der Greifswalder, plötzlich begeistert, warf sich an meine Brust und jauchzte: ‚O, verständest du mich, ich bin ein Liebender, ich bin ein Glücklicher, ich werde wiedergeliebt, und, Gott verdamm mich! es ist ein gebildetes Mädchen. Denn sie hat volle Brüste und trägt ein weißes Kleid und spielt Klavier!'"

Wie hymnisch Heines Sprache wird, wenn er das herrliche Wunder eines Busens verklären will, dafür kann es keinen köstlicheren Beleg geben als die folgende Stelle aus den „Florentinischen Nächten", wo er einen verwilderten Park mit verwahrlosten antiken Statuen beschreibt:

„Hie und da standen auch Statuen, denen meistens die Köpfe, wenigstens die Nasen, fehlten. Ich erinnere mich einer Diana, deren untere Hälfte von dunklem Efeu aufs lächerlichste umwachsen war, so wie ich mich auch einer Göttin des Überflusses erinnere, aus deren Füllhorn lauter mißduftendes Unkraut hervorblühte. Nur eine Statue war, Gott weiß wie, von der Bosheit der Menschen und der Zeit verschont geblieben; von ihrem Postamente freilich hatte man sie herabgestürzt ins hohe Gras, aber da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttin, mit den reinschönen Gesichtszügen und mit dem straffgeteilten, edlen Busen, der, wie eine griechische Offenbarung, aus dem hohen Grase hervorglänzte."

Als Belege dafür, wie Heine durch Verspottung und Hervorkehrung der nicht vorhandenen Reize eines Busens das Gleiche bestätigt, d. h. also: sein begeistertes Schwärmen für den schönen Busen, zitiere ich eine Stelle aus dem „Buch Le Grand" und eine zweite aus der „Harzreise":

„Seine Frau Gemahlin ist gar keine üble Frau — sie hat zwar nur ein einziges Auge, aber es ist dafür desto grüner, ihre Nase ist wie der Turm, der gen Damaskus schaut, ihr Busen ist groß wie das Meer, und es flattern darauf allerlei Bänder, wie Flaggen der Schiffe, die in diesen Meerbusen eingelaufen — man wird seekrank schon durch den bloßen Anblick." Aus der „Harzreise" ist diese Stelle: „Die eine Dame war die Frau Gemahlin, eine gar große, weitläuftige Dame, ein rotes Quadratmeilen-Gesicht mit Grübchen in den Wangen, die wie Spucknäpfe für Liebesgötter aussahen, ein langfleischig herabhängendes Unterkinn, das eine schlechte Fortsetzung des Gesichtes zu sein schien, und ein hochaufgestapelter Busen, der mit steifen Spitzen und vielzackig festonierten Krägen, wie mit Türmchen und Bastionen, umbaut war. Die andere Dame, die Frau Schwester, bildete ganz den Gegensatz der eben Beschriebenen. Stammte jene von Pharaos fetten Kühen, so stammte diese von den magern. Das Gesicht nur ein Mund zwischen zwei Ohren, die Brust trostlos öde, wie die Lüneburger Heide; die ganze ausgekochte Gestalt glich einem Freitisch für arme Theologen."

Charles Baudelaire, der Verehrer und Zeitgenosse Heines, bringt nicht selten auf die gleiche negative Weise seine Busenverehrung zum Ausdruck. Es gibt hierfür keinen drastischeren Beleg als das Gedicht: „Die belgische Venus" aus der Sammlung „Die Vorhölle":

„Diese Waden an den steilen Beinen
Unter angeschmutzten Röcken scheinen
Einem Baumstamm ähnlich, der von Knollen
Unvermittelt angeschwollen.

Und die Brüste selbst der kleinsten Frauen
Wiegen Zentner, dem Aestheten Grauen
Weckend, und die Glieder sind wie Pfeiler
Oder Stangen, fast noch steiler.

Es genügt mir nicht, daß Brüste weich und dick und mollig,
Eine Brust muß auch ein bißchen fest sein, hart und knollig,
Denn ich möchte, statt in Liebe, keinesfalls
Mich an Fett berauschen oder Schweineschmalz!"

Von Paul Verlaines brünstiger Busenverehrung habe ich bereits im ersten Teil (siehe dort S. 407) ein Beispiel gegeben. Ich ergänze dieses durch die beiden folgenden Verse, die aus zwei verschiedenen Gedichten stammen:

„Unter schwarzem Rips reckst du aufsteilend —
Weiß ich doch, daß sie uns nicht belogen —
Ein paar Brüste, schwellend auf den Atemwogen,
Hart, geschmeidig, peitschend und ergeilend."

„Brüste, Ihr Doppelberge in Himmelblau mit rötlichen Gipfeln,
Welch ein Tal beherrscht Ihr, welch heiligen Hain!
Brüste, deren Spitzen köstlich lebendige Früchte
Für die Zunge, den Mund, die toll danach lechzen!

357. Die Merovingerin. Gemälde von Ad. La Lyre

Brüste, mit denen entzückt die Hände sich füllen,
Schwere mächtige Brüste voll selbstbewußter Fülle."

Aubrey Beardsley schildert Venus in dieser Weise: „Ihr Nacken und ihre Schulter waren wunderbar gezeichnet, und die kleinen maliziösen Brüste voll jenen verwirrenden Zaubers, der niemals ganz begriffen oder bis zur letzten Neige ausgekostet werden kann." (Vgl. auch Bild 360) Dem im vorigen Kapitel in anderem Zusammenhang zitierten grotesken Roman „Herr Fettwanst, eine amerikanische Autobiographie" von Samuel Ornitz, entnehme ich diese Stelle:

„Denkst du daran ... die Weiße des Papiers ... denkst du daran, Meyer Hirsch, damals, als du zum zweiten Male durch Esthers Fenster starrtest? Wie du dich am Fensterbrett hochzogst, den Vorhang mit dem Kopfe zur Seite schobst und wie dann der Mond hineinschien für einen Augenblick ... Esther, schlafend auf dem Bette ... ein Mondstrahl auf ihrer Schulter ließ sie sich umdrehen ... die Decke rutschte herunter, und du sahst die Weiße einer marmornen Brust, einer griechischen Brust ... und eine Katze radaute über den Mülleimer im Hofe, und du flohst ... O du reine Schönheit einer griechischen Brust ... Meyer Hirsch, du wirst nie vergessen ... Der Wind heulte mir in den Ohren ... du dachtest, du würdest vergessen ... aber du wirst nie vergessen ..."

Die moderne direkt erotische Literatur, die naturgemäß ganz besonders reich an charakteristischen Beispielen des ausgeprägtesten Busenkultus ist, will ich durch die folgenden Zitate, die als typisch

358. Junges Mädchen. Gemälde von Auguste Renoir

gelten können, heranziehen. In den 1860 bei August Prinz in Altona erschienenen „Jugenderinnerungen" von Lascivus finden sich zahlreiche solche Stellen:

„Sie war etwa achtzehn Jahre alt, eine herrliche Brünette, schlank wie eine Tanne, mit festem, vollem Busen. Sie hatte das, was man bei Pferden und Weibern Rasse nennt." Weiter: „Am meisten interessierten mich die beiden göttlichen Halbkugeln, mit denen Mutter Natur das Weib so freigebig und so verschwenderisch ausgestattet hat, von denen ich freilich leider nur ein Drittel nackt sehen konnte, während der übrige Teil das feine Hemd in verführerischer Wölbung gehoben hielt. Zudem hoben und senkten sich diese himmlischen Körper in regelmäßigen Intervallen, was die Zartheit der elfenbeinweißen Haut und die üppige Fülle der Brust nur noch mehr zur Geltung brachte . . ."

In den 1891 erschienenen erotischen Novellen „Am Meeresstrande" finden sich diese Stellen:

„Ich konnte sie da in aller Ruhe betrachten und mußte mir gestehen, selten ein schöneres weibliches Wesen gesehen zu haben. Sie war üppig und kräftig gebaut, von ziemlich großer Figur. . . . Ein enganliegendes Kleid ließ die Form der prächtigen Brüste voll hervortreten. Die mit Spitzen besetzten Ärmel ließen einen runden schneeweißen Arm zur Hälfte sehen. . . . Das ziemlich weit ausgeschnittene Kleid ließ einen Teil der weißen Büste und den weißen Hals sehen, während eine feine Brüsseler Spitze den Blick hinderte, mehr zu sehen als nötig, um die Schönheit des Busens ahnen zu lassen. . . . Die vollen Brüste, von Kraft und Fülle strotzend, standen gerade ab, ohne auch nur im geringsten, trotz ihrer Größe, nach unten zu neigen."

359. Busenporträt. Gemälde von Auguste Renoir

In dem Roman „Frank und ich" beginnt die körperliche Beschreibung eines jungen Mädchens mit folgenden Worten: „Die vollentwickelten Brüste waren rund wie Äpfel und fest wie Stein und trugen kleine Warzen, die wie Rosenknospen glühten." Ähnlichen Vergleichen begegnet man in dem Roman „James Grunert": „Das war Marmor, fester, harter Marmor, wie der meiner Statuen, aber glühend heiß, voll verlangenden Lebens." Weiter: „Sie war nicht so üppig wie die Baronin, nicht so edel wie Matilde, nicht so prall wie Lucie — dafür zart und feinknochig. Von Magerkeit keine Spur. Alles war rund und wohlausgepolstert an ihr, und ihre kleinen Brüste — so richtig plein de mains — waren steinhart." Von dem Verfasser des mehrfach zitierten Romans „Fritz" möchte ich als besonders charakteristisch hervorheben, daß sich dessen Busenfetischismus vor allem auf die Brustwarzen erstreckte. Diese schildert er ebenso oft und mit immer neuen Vergleichen, wie die Achsel- und die Schamhaare, wovon ich schon im letzten Kapitel sprach. Aus einem Dutzend gleichartiger Beispiele dieses eine:

„Die Brüstchen wiesen eine seltene Fülle auf, liefen aber, nach beiden Seiten weit vorfallend, etwas spitz zu und auf jeder dieser einander so feindlich scheinenden Spitzen hielten kleinfingerkopfgroße, daumenbreit dunkel umrandete Knospen neugierig Ausschau."

Aus den im Jahre 1923 in Wien erschienenen „Weisheiten der Aspasia" von Fritz Thurn, die

360. Erda. Federzeichnung von Aubrey Beardsley

ich weiter oben in ihrem Gesamtcharakter gekennzeichnet habe, zitiere ich den folgenden Hymnus auf die Schönheit des Busens, der einem gewissen Euripides in den Mund gelegt wird:

„Seid mir gegrüßt, Ihr Berge der Lüste,
All meiner Freundinnen schwellende Brüste,
Euch ruf' ich gerne zurück.
Geht des Erinnerns sinnende Frage
An die Geliebten vergangener Tage,
Tauchet Ihr auf meinem Blick.

Ihr gebt des Weibes Figur erst die Marke,
Euch nur vor allem strebte der starke
Lustwunsch des Mannes zu.
Ach, jene Wünsche, nie könnt ich sie zügeln!
Stand ich am Fuß jener holdesten Hügeln,
Riß es hinan mich im Nu.

Immer war ich ein fröhlicher Zecher,
Innig umspannte die Hand jene Becher
Voll mit funkelndem Wein.
Aber mit süßestem, heiligstem Beben
Faßt ich euch, Becher voll Milch und voll Leben
Leuchtend im Glorienschein.

Glorie der mütterlich nährenden Quelle —
Sie war dem Kind' einst die lieblichste Stelle
Und sie blieb es dem Mann.
Mögt Ihr dereinst auch dem wankenden Greise
Zaubern die Kraft, Eurem Reize zum Preise,
Die ihm längst schon verrann."

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich noch durch ein charakteristisches Beispiel aus dem Bereich der Kirchenpredigt an den Tag bringen, daß auch denen, die von Amtswegen gegen die Sinnenlust ins Feld ziehen sollen, der Mund ständig davon überläuft, wovon ihre Phantasie — trotz ihres heiligmäßigen Berufes — voll ist. In einer von einem katholischen Priester 1782 in Ottakring bei Wien gehaltenen und im Druck erschienenen Missionspredigt finden sich zahlreiche Stellen wie diese:

„Das (nämlich die Tochter des Königs Saul) war halt gar ein schlanks Dirndl! Ihre Haare waren wie Seiden, ein schönes Gefries — zwei Brüste — kurz sie war durchaus so proportioniert wie der Berg Libanon." Über das Benehmen der Weiber heißt es: „Und sagt mir, steht ihr nicht selbst oft da wie die Kühe? Eure Dütten (Brüste) paradieren wie zwei querliegende Thürm, man müßt oft Sturmleiter und Mauerbrecher ansetzen. . ." Über die Ansprüche, die der Mann an das Weib stellen darf: „Das Weib soll sein wie ein versiegelter Brunnen, bei dem sich der müde Wanderer erquicken mag, so oft ers nötig hat; ihr Gewächs (die Brüste) soll sein wie zwei Granatäpfel, die dem nach Saft lechzenden Mann immer neuen Appetit machen." Weiter: „Der Herrgott war so freigebig und hat dem Weibe zwei hochmächtige steinfeste Brüste gegeben, und ihr ausdrücklich befohlen, sie soll ihre Augen zu dem Gestirn, das ist der Mann, aufheben . . ."

Aus Raumgründen muß ich mich leider mit diesem einen Beispiel begnügen; es stehen mir zahlreiche gleichartige zur Verfügung.

*

Mimi Fanchon

Anonymer französischer Kupferstich. 1795

361. Vignette aus dem „Lesebuch der Frau Marquise“ von C. Somoff

## Siebzehntes Kapitel

# Die Anal-Erotik

Ich komme jetzt zum dritten körperlich-fetischistischen Hauptbezirk, dem Kallipygos-Kultus und dessen Nebengebieten. Diesen Gesamtkomplex will ich auch in diesem Band in drei Hauptabschnitte gliedern: in den Kallipygos-Kultus im allgemeinen, in das Problem des Flagellantismus als seiner krassesten Form und in das Problem der Anal-Erotik, seiner eigentlichen Urform, an die sich noch im besonderen der Geruchsfetischismus angliedert, der sich aber nur literarisch dokumentieren läßt. Ich beginne in diesem Band mit der Anal-Erotik, weil diese, wie gesagt, in gewissem Grad die Urform des allgemeinen Kallipygos-Kultus ist, der die ins Ästhetische gewandelte Abstraktion darstellt. Ich löse außerdem die Anal-Erotik aus dem Gesamtrahmen dieses Kapitels heraus und gebe sie als Sonderkapitel. Dieses geschieht im Hinblick auf die Wichtigkeit der hier zu zeigenden Bilddokumente. Dadurch, daß sich diese isoliert in einem besonderen Rahmen darbieten, tritt ihre nichts weniger als nebensächliche Rolle viel klarer in Erscheinung, als wenn die einzelnen von mir gezeigten Beispiele immer wieder von andersartigen Dokumenten des Kallipygos-Kultus unterbrochen würden.

362. David schneidet Saul den Mantelzipfel ab.
Getuschte Federzeichnung von Rembrandt. Albertina, Wien

Die Anal-Erotik ist, wie ich im Ersten Teil dargelegt habe (siehe dort S. 57), der am frühesten in Erscheinung tretende Ur-Instinkt. Sein Lustgewinn ergibt sich aus dem Vorgang des Stoffwechsels. Der Anal-Erotik huldigen ursprünglich alle Kinder; sie ist die für das frühe Kindesalter wichtigste Erlebnisform (siehe Erster Teil, S. 423). Aber wenn sie auch für die meisten Menschen mit zunehmendem Alter an Bedeutung verliert, so frönen ihr doch, wie ich ebenfalls schon im Ersten Teil hervorgehoben habe, unendlich viel mehr Erwachsene, als man gemeinhin ahnt. Zum Verständnis des Neuen, von mir herangezogenen Dokumentenmateriales muß ich hier zuerst kurz rekapitulieren, um welche verschiedenen und hauptsächlichsten Wunschphantasien es sich bei der Anal-Erotik handelt. Es manifestieren sich nämlich ganz verschiedene Sehnsüchte, wenn die gleichen Vorgänge sich das eine Mal an den Mann, das andere Mal an das Weib knüpfen. In der Darstellung des defäzierenden Mannes hat man es meistens mit der ursprünglichsten Form der Anal-Erotik zu tun, nämlich mit der Gestaltung des Lustgefühls, das sich bekanntlich für jeden Menschen mit dem Stoffwechsel verbindet. Bei der Darstellung des defäzierenden Weibes kann es sich zwar auch um das Gleiche handeln, aber es muß sich nicht um das Gleiche handeln. Hier ist es sehr oft auch Dokument eines bis zur Perversität gesteigerten Masochismus, der bei der begehrten Person sogar das Ekelhafte als wonnevoll und köstlich empfindet. Hier sei eingeschaltet, daß eine derartige Einstellung beileibe kein Einzelfall ist, dem man nur bei einigen wenigen gänzlich entarteten Individuen begegnet, sondern daß es sich hier um eine sehr allgemeine anthropologische und ethnologische Erscheinung handelt. Weiter: Die sehr häufige Darstellung von männlichen Pißszenen gehört zumeist in das Reich der männlichen Exhibition, die sich immer auf den Phallus konzentriert. Der Mann demonstriert „sich" auf diese Weise. Um etwas ganz anderes handelt es sich dagegen, wenn die Miktion des Weibes dargestellt ist, — wohl das häufigste bildliche Motiv aller Stoffwechseldarstellungen.

363. Venus. Gemälde von P. P. Rubens. Museum, Antwerpen

Hierin offenbart sich die männliche Sehnsucht nach dem Weib, das den Höchstgrad des Orgasmus erlebt. Diese Ideenassoziation knüpft sich — bei den meisten Männern selbstverständlich unbewußt! — an die physiologische Tatsache, daß speziell bei sinnlichen Frauen mit dem Höchstgrad von Orgasmus sehr oft die Miktion verbunden ist. Diese Erscheinung kennt man beim Mann infolge seines anderen Körperbaues nicht (vgl. weiter Erster Teil, S. 422 und folgende).

Ich komme nun zu den einzelnen hier von mir zusammengetragenen neuen Bildbeispielen. Als erstes zeige ich aus der Sammlung Albertina in Wien die schöne getuschte Federzeichnung Rembrandts „David schneidet Saul den Mantelzipfel ab" (Bild 362). Trotz des religiösen Stoffes hat diese Zeichnung keinerlei religiösen geistigen Inhalt, sie ist nichts anderes als eine rein naturalistische Darstellung der männlichen Defäkation. Darin aber besteht gerade ihr aufhellender Charakter. Rembrandt hat die Defäkation nämlich genau so naturalistisch zum mindesten noch ein zweites Mal zeichnerisch dargestellt, und zwar in der kleinen, aus dem Jahre 1631 stammenden Radierung „Die pissende Frau"; außerdem hat er den pissenden Mann als Radierung und den pissenden Knaben in seinem Gemälde „Die Entführung des Ganymed durch den Adler des Jupiter" dargestellt. Diese mehrfachen Beispiele genügen vollauf, um mit Sicher-

heit darauf zu schließen, daß bei Rembrandt die unsublimiert gebliebene Anal-Erotik dauernd eine sehr bemerkenswerte Rolle gespielt hat; woraus sich des weiteren ergibt, daß auch andere Teile von Rembrandts künstlerischer Produktion noch irgendwie mit dieser Lustquelle in mehr oder minder verkleideter, also sublimierter Form in Verbindung stehen. Ähnlich liegen die Dinge bei Rubens. Dieser ist zwar kein solcher Naturalist wie Rembrandt; alle Dinge und Personen treten bei ihm in ideologischer Verkleidung auf. Aber das hinderte ihn gleichwohl nicht, die Miktion und auch die Defäkation mehrfach auf seinen Bildern darzustellen, oder zum mindesten augenfällig anzudeuten. Für das letztere und für beides zusammen gilt die schöne Antwerpener „Venus" (Bild 363) geradezu als das klassischste Beispiel der ganzen Kunstgeschichte: der Faun im Hintergrund zeigt sich in einer solchen hockenden Stellung und mit solchen Gesichtszügen, daß man gezwungen ist, an den Vorgang der Defäkation zu denken. Die im Vordergrund des Bildes befindlichen Venus und Amor sind ebenfalls in einer hockenden Stellung dargestellt, aber so, wie sie der Miktion entspricht, und damit deckt sich auch vollkommen der Gesichtsausdruck der beiden. Bei diesem ebenso eigenartigen wie in seinem wahren Sinn unmöglich mißzuverstehenden Bild handelt es sich also um eine Kombination der Urform der Anal-Erotik, die in den eigenen analbedingten Lustgefühlen schwelgt, mit deren komplizierten Zusammenhängen, die sich an die Miktion des Weibes knüpfen. Es ist dabei außerdem noch daran zu erinnern, daß der allgemeine Kallipygos-Kultus eine sehr große Rolle im ganzen Werk des Rubens spielt. Ein charakteristisches Beispiel des pissenden Mannes zeigt die Federzeichnung von Eugène Delacroix (Bild 365). Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß gerade bei dieser Zeichnung der männliche Exhibitionsdrang als Inspirator gewirkt hat. Diese Tatsache entlarvt sich dadurch, daß auf dem gleichen Blatt auch die von mir bereits beschriebene Exhibitionsszene sich befindet, die uns Delacroix zeigt, wie er selbst vor dem Spiegel steht und seine männlichen Eigenschaften auf diese Weise vor sich selbst prüfend exhibitioniert (Bild 366). Die hier wiedergegebene Pißszene kann also gar keine andere als eine exhibitionistische Wurzel haben.

Am häufigsten von allen anal-erotischen Darstellungen sind, wie ich schon oben sagte, unbedingt die weiblichen Pißszenen. Derartige Darstellungen sind nicht nur relativ, sondern auch absolut überaus häufig. Man begegnet ihnen auch bei zahlreichen sehr großen Künstlern. Und wenn nicht in ihren offiziellen Kunstwerken, so doch in ihren Skizzenbüchern. Angesichts der von mir enthüllten tieferen Wurzeln dieser Phantasie ist dies auch nicht allzu verwunderlich. Das pissende Weib von Rembrandt habe ich bereits erwähnt und auch schon an anderer Stelle gezeigt (S. G. E. I, Beilage neben S. 192). Daß Boucher diesen Stoff sogar in Form eines Gemäldes gestaltet hat, habe ich bereits weiter oben in einem anderen Zusammenhang registriert (S. 237). Als ein zeitgeschichtlich wie psychologisch gleich interessantes Beispiel muß ich den großen farbigen Kupfer „Mimi Fanchon" (siehe Beilage) bezeichnen, dessen Erscheinen etwa um 1795 zu datieren ist. Die sehr burschikose junge Dame stellt sich eine ähnliche technische Aufgabe wie sie auf dem eben zitierten Gemälde von Boucher der Pompadour gestellt war. Sie exhibitioniert sich dabei obendrein auf das Groteskeste vor sich selber, in Wahrheit freilich vor der Phantasie ihres Schöpfers. Denn was in diesem Bild dargestellt ist, ist kein unbelauschter Vorgang, sondern ein planmäßig arrangiertes Schauspiel, weshalb auch die Dame den Blicken unendlich mehr preisgibt, als die Situation erfordert. Dadurch aber enthüllt sich außerdem eine spezifische und sehr stark entwickelte masochistische Einstellung des anonymen Künstlers. Einer im Kern ähnlichen Einstellung dürften die Radierungen von Somoff, Scheibenberger und Walter Klemm, sowie das Aquarell von Max Brüning entsprungen sein (Bild 361, 367–370). Hinsichtlich dieser sämtlichen Künstler mache ich ganz besonders darauf aufmerksam, daß alle außerdem ausgesprochene Vertreter des Kallipygos-Kultus sind, und daß ihnen auch diese Darstellungen eine dankbare Gelegenheit waren, gleichzeitig dem Kallipygos-Kultus zu frönen. Daraus ergibt sich deutlich, daß beide Phantasien der gleichen Wurzel entspringen. Eine ganz besondere Beachtung verdient die Radierung „Die Inspiration des Komponisten" von Michel Fingesten (Bild 369). In diesem Blatt handelt es sich unbedingt um viel mehr als nur um einen zynischen Witz. Wenn man das Wort

364. Das Mühlrädchen.
Deutsche Lithographie. 1835

„zynisch" absolut anwenden will, so kann man sagen: es ist die zynische Enthüllung der sehr tiefen Wahrheit, daß auch das Höchste aus dem Niedrigsten unseres physischen Erlebens emporsteigt; das seltsame Geheimnis der Sublimierung . . .

Den literarischen Zeugnissen der Anal-Erotik, die sich direkt an das Lustgefühl des Stoffwechsels knüpfen, begegnet man mehrfach auch in der klassischen Literatur. Ich habe im ersten Teil eine der typischen Stellen aus dem „Gargantua" des Rabelais herangezogen, der überhaupt von solchen Schilderungen strotzt, und ich habe ferner auf Blumauers „Ode auf den Leibstuhl" verwiesen. Hier zitiere ich als erstes Beispiel ebenfalls ein klassisches Zeugnis Und zwar einige Verse aus einer der Legenden der im dreizehnten Jahrhundert lebenden und dichtenden Nonne Roswitha von Gandersheim. In der hier in Frage kommenden Legende spottet eine vornehme Dame in der folgenden derben Weise über die Wunder, die auf einem bestimmten Grabe sich ereignen sollen, und an die sie nicht glaubt:

365. Federzeichnung von Eugène Delacroix

„Was man erzählt, besteht fürwahr
Die Wahrheitsprobe nicht:
Denn seinem Grab gebricht
Die Wunderkraft gerade so,
Wie Wunderzeichen staunenswert
Jemals hervorzubringen,
Wird noch an mir gelingen
Des Rückens allertiefstem Teil!
Kaum war entfahren ihr das Wort,
So folgt ein Zeichen nach,
Wie es der Art entsprach
Des angeführten Körperteils:
Sie ließ in schändlichem Getön
Vernehmen einen Laut,
Den anzugeben graut
Dem schamhaft stummen Munde mein,
Und brachte fernerhin, so oft
Sie nur ein Wort verlor,
Auch dabei wieder vor
Unfehlbar diesen garst'gen Ton."

Ganz unzweideutige Beweise einer noch völlig unsublimierten Anal-Erotik sind die Farcen des Tabarin, eines französischen Schwankdichters aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Die von Emerich Lebus herausgegebene Sammlung altfranzösischer Schwänke (Julius Zeitler, Leipzig) enthält zehn Stücke des Tabarin, und bei sämtlichen dreht es sich ausschließlich um den Stoffwechsel und dessen hörbare Nebenerscheinungen. Aus den „Liebesbriefen der Babet", die 1660 von Edmé Boursault, einem Hauptvertreter des französischen Prosastils, an den sie angeblich gerichtet sind, veröffentlicht wurden, zitiere ich die folgende Schilderung. Ein Liebhaber berichtet:

„Einen Augenblick, nachdem ich Dir gestern eine ebenso gute Nacht gewünscht hatte, wie wenn wir sie hätten zusammen verbringen dürfen, als ich da in eine kleine Straße nahe bei Saint Gervais einbog, schüttete man vom Fenster eines dritten Stockwerks die übelsten Ausflüsse über mich, womit je die Gerechtigkeit da oben Anmaßung hier unten bestraft hat. Ich ging heim, ebenso stolz, an diesem Tag meine Gebieterin gesehn, wie fröhlich, eine Einladung zum Frühstück auf den nächsten Tag erhalten zu haben. Und damit nicht der

366. Delacroix bespiegelt sich.
Federzeichnung von Eugène Delacroix

367. Illustration zu Théophile Gautier „Das Hündchen der Marquise". Radierung von Scheibenberger

Regen meinen Kastorhut verderbe, hatte ich mein Haupt mit dem Saum meines Mantels bedeckt und hielt ihn mit der Hand fest — da entledigte sich eine Pisserin, die seit einem halben Jahr den Topf aufgehoben, um ihn aus dem Fenster zu schütten, wann ich vorüberginge, desselben so zur rechten Zeit und traf mich so geschickt, daß nicht ein Tropfen verloren ging. Und wäre es noch eine Pisserin wie Du gewesen, die klar pißt wie Felsenwasser, so wäre ich entzückt, meinen Mantel eigens ausgebreitet zu haben, um einen Harn aufzufangen, den es schade wäre, verloren gehn zu lassen. Aber ich schwöre Dir, seitdem die Frauen sich mit Pissen befassen, das heißt von Eva bis zu Deiner kleinen Nichte, die erst anderthalb Tage alt ist, ich glaube, nie hat Jemand etwas so Stinkendes gepißt. . ."

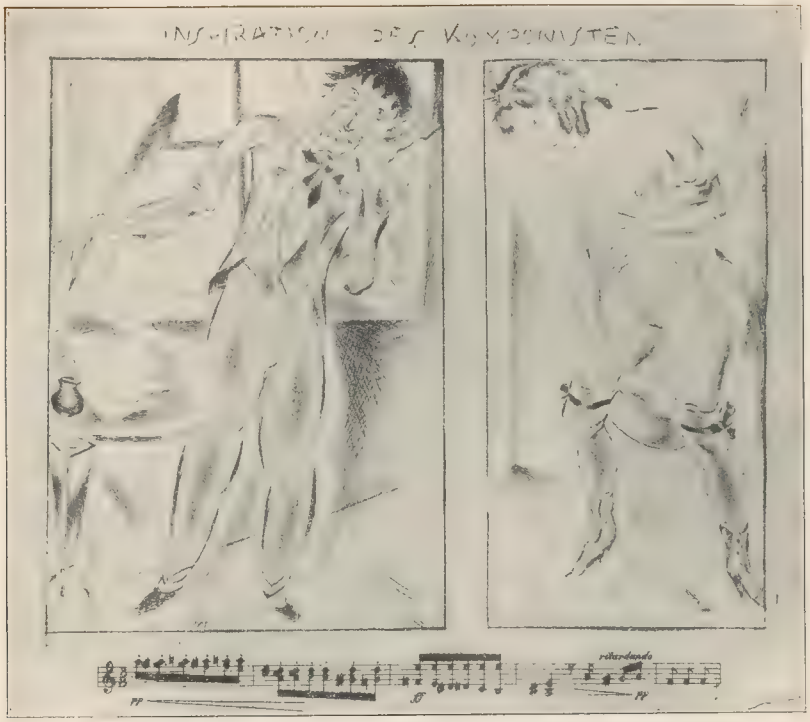
Dieser Schilderung eignet unbedingt ein masochistischer Zug. Die breite Form der Darstellung entlarvt den wollüstigen Unterton. Die Rolle der Defäkation und der Miktion im masochistischen Venuskult schildert Abraham a Santa Clara in einer seiner berühmten Strafpredigten in folgender Weise:

„Es trinken viele die Gesundheiten ihrer Weiber nicht nur aus denen Stingelgläsern, sondern auch aus denen Pantoffeln, und hat der Herr Coridon neulich seine schöne Frau Amaryllis versichert, wie er sie dergestalten liebe, daß er nicht entblödete, ihre Gesundheit aus dem zinnernen Nachttopf zu trinken, welcher unter ihrem Bette stunde. Es ist mir unlängst von einer klugen und schlauen Magd vor gewiß erzählet worden, daß dieselbe bei einer solchen Frau gedient, deren Mann allezeit in das geheime Gemach dem Weib das Papier nachgetragen und die Frau ihrer Müh überhebt, welches ich um desto ehender glauben können, indeme mir die Magd hochbetheuert, daß sie dieses schöne Spektakel mit Augen durch eine Klumsen der Thür gesehen. O ihr wilde, garstige Säu-Narren, ihr aberwitzigen Courtisanen! Ist dieses dann eine so anständige und zulässige Liebe gegen eure Weiber?"

368. Radierung von Walter Klemm

Eine masochistische Einstellung repräsentiert auch die folgende Stelle aus „La Thérèse philosophique", dem berühmten Erotikon des achtzehnten Jahrhunderts:

„J'étois avertie qu'il devoit venir me voir; et quoique je sois naturellement une terrible péteuse, j'eus encore la précaution de me farcir l'estomac d'une forte quantité de navets, afin d'être mieux en état de le recevoir suivant mon projet. C'étoit un animal que je ne souffrais que par complaisance pour ma mère. Chaque fois qu'il venoit au logis, il s'occupait pendant deux heures à examiner mes fesses, à les ouvrer, à les renfermer . . . Il arrive à neuf heures du soir: il me fait coucher à plat ventre sur le bord d'un lit: puis, après avoir exactement levé mes jupes et ma chemise, il va, selon sa louable coutume, s'armer d'une bougie, dans le dessein de venir examiner l'objet de son culte. C'est où je l'attendois. Il met un genou en terre et approchant la lumière et son nez, je lui lâche à brûler pourpoint un vent moëlleux, que je retenois avec peine depuis deux heures; le prisonnier en s'échappant fit




369. Die Inspiration des Komponisten. Radierung von Michel Fingesten

un bruit enragé et éteignit la bougie. Le curieux se jette en arrière en faisant sans doute une grimace de tous les diables ..."

Masochismus in der Form eines stark entwickelten Genitalfetischismus dokumentieren solche Verse von J. G. Scheffner, in denen er den Cunnus in allen seinen physischen Einzelheiten und Funktionen schildert:

„Es rauscht ein Strohm aus ihr, der oft die Gegend netzet
Und goldfarbklares Naß in seiner Urne hält,
Ein Purpurbach, dem Flut und Ebbe Luna setzet,
Und dann der Thau, der nur an Opfertagen fällt.

‚Hier' sprach der Gott zu mir, ‚bist du bestimmt zu dienen.'
Er sprachs, und weyhte mich zu seinem Priesterthum:
Und Düfte, süßer mir wie Lindenduft den Bienen,
Entstiegen dem Gesträuch um Amors Heiligthum."

Die Theaterstücke des Josef Stranitzky — der langjährige Beherrscher des Wiener Kärntnertheaters im achtzehnten Jahrhundert — und zwar vor allem sein Hauptwerk „Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi" bestehen fast nur aus analerotischen Witzen: und deshalb waren sie auch so beliebt. In dem von Aubrey Beardsley in „Venus und Tannhäuser" aufgestellten Genußrepertoire ist, wie ich schon einmal sagte, so ziemlich alles vertreten, und so begegnet man auch der Schilderung der masochistisch sich gebärdenden Anal-Erotik. Ich zitiere diese Stelle:

„Felix saß da und wartete jedesmal, bis Venus sich auf den geheimen Ort zurückzog; er war ihr dort behilflich, bediente sie sorgsam und demütig und war ganz versessen darauf, ihr die Kleider zu lösen, die Röcke zu heben und zu sehen ... Er schätzte es als höchstes Glück, in solchem Augenblick dicht unter ihr zu liegen und diese ersehnte Gunst zu empfangen. Solcher Art waren die Freuden seines Lebens. Fürwahr, niemals wohl wurde eine Königin von ihren Untertanen geliebt und verehrt wie Venus. Und man übertrug diese Liebe auf alle Dinge, die sie an sich hatte. Gott, wie war man hinter ihren Taschentüchern her! Wie stahl man ihre Strümpfe! ... Es war kein Teil ihres Körpers, der nicht angebetet wurde. Savarel bekam nie genug von dem Wachs ihrer Ohren. Pradon konnte sie nie verschwenderisch genug mit ihrem Speichel sein ..."

370. Aquarell von Max Brüning

Verschiedene der grotesk phantastischen Produkte des in letzter Zeit viel genannten Schriftstellers Joachim Ringelnatz passen auch in diesen Rahmen. Ich zitiere aus dem „Geheimen Kinder-Spiel-Buch" das Gedicht: „Eine Erfindung machen." (Nur für Kinder, die keinen Schiß haben.):

„Wer was erfindet, wird furchtbar reich.
Was man erfindet, ist ganz gleich.
Wenn man nur allerhand Dinge zusammenmischt,
Noch länger, als bis es zischt, und das Richtige rausfischt,
Dann wird man in wenigen Stunden
Berühmt oder macht Gold.
Ich hab auch schon mal was zur Hälfte erfunden,
Aber Wolfgang, mein Bruder, wollte nicht mehr. —
Wenn ihr das etwa fertig erfinden wollt,
Will ich's euch sagen. Aber es ist sehr, furchtbar [sehr schwer.
Das allerwichtigste ist die teure
Furchtbar gefährliche Salzsäure.
Entweder findet ihr die im Klosett
Hoch oben auf einem Brett,
Oder ihr müßt euch unter das Dienstmädchen stecken,
Dürft aber ja nicht dran lecken."

Am allerhäufigsten strotzt selbstverständlich der bäuerliche „Volksmund" von anal-erotischen Schwelgereien; aus dem hierüber vorliegenden Material könnte man allein dicke Bände füllen. Ich begnüge mich mit der Anführung eines Vierzeilers, aus dem der erotische Zusammenhang in dem von mir oben geschilderten Sinn klar ersichtlich ist:

„Wie vielmal denk i dran — Heraus beim Kidlschlitz
Wia mein Schatz brunze kan — Und wia 's halt spritzt."

Zum Schluß dieses Kapitels will ich, wie schon eingangs erwähnt, den ebenfalls in diesen erotischen Gefühlskomplex fallenden Geruchfetischismus noch kurz belegen. Als literarische Vertreter eines ausgesprochenen Geruchfetischismus nenne ich die Franzosen Baudelaire und Verlaine, den Österreicher Peter Altenberg und den Italiener Gabriele D'Annunzio. Baudelaire hat den Geruch eines begehrten Weibes als „den dritten und höchsten Grad der Wollust" bezeichnet. Von Paul Verlaine verweise ich auf das oben (S. 185) zitierte Tanzgedicht, das auch in geruchfetischistischer Hinsicht sehr charakteristisch ist. Peter Altenberg hat im „Prodormos" die sexuelle Bedeutung des Gesamtkörpergeruchs geschildert, und D'Annunzio hat in dem Roman „Lust" den fascinierenden Geruch, den speziell rothaarige Frauen ausströmen, dithyrambisch verherrlicht. Ich zitiere diese Stelle:

„‚Habt ihr die Achselhöhlen von Madame Chlysoloras bemerkt? Seht!' Der Herzog von Beffi zeigte eine Tänzerin, auf deren marmorweißer Stirn ein Feuerbrand von roten Haaren glänzte, ähnlich wie bei den Priesterinnen des Alma Tadema. Ihre Taille war auf den Schultern mit einem einfachen Bande zusammengehalten, und unter den Achseln sah man zwei üppige Büschel roter Haare. Bomminaco fing an, sich über den eigentümlichen Geruch zu verbreiten, der von rothaarigen Frauen ausgeht."

Ich mache noch besonders darauf aufmerksam, daß der Haarfetischismus, der sich an rote Haare knüpft, häufig nur ein scheinbarer sein soll, dagegen viel häufiger ein Geruchfetischismus, weil man den roten Haaren von jeher, und speziell in Frankreich und Italien, eine besonders starke sexuell erregende Ausdünstung zuschreibt (Iwan Bloch). Weiter erwähne ich noch, daß man auch manche Fälle von Cunnilingus und Fellatio auf Geruchfetischismus zurückführen kann. Die bildlichen Darstellungen dieser Handlungen, von denen ich weiter oben (S. 274) gesprochen habe, könnten also auch als bildliche Dokumente des Geruchfetischismus gewertet werden.

*

Der unvorhergesehene Sturz

Farbiger französischer Kupferstich von J. Morret nach einem Bilde von Carême
Um 1780

371. Kreidezeichnung von Heinrich Zille

## Achtzehntes Kapitel

# Das zweite Gesicht

Ich habe im ersten Teil den an die rückwärtigen Reize des Weibes geknüpften Kultus als den auffälligsten von allen körperlichen Fetischen bezeichnet. Ich habe diese Tatsache daraus erklärt, daß seine Mittel viel mehr als bei allen anderen Fetischen in der Übertreibung im Quantitativen bestehen. Angesichts dieser natürlichen Auffälligkeit und außerdem angesichts der ungeheuren Rolle, die der Flagellantismus, die ins Krankhafte gesteigerte Form des Kallipygoskultus, fast überall spielt, ist man häufig im Zweifel, ob dieser Kultus nicht mindestens ebenso häufig ist wie der des Busens. Sicher ist jedenfalls so viel, daß der Kultus, der mit dem sogenannten zweiten Gesicht des Weibes getrieben wird, unbedingt wollüstiger ist als der des Busens. Das hängt mit seinen engen Beziehungen zu der direkten Geschlechtssphäre des Weibes zusammen.

Außerdem steht aber noch ein Zweites fest, und das ist, daß der Kallipygos-Kultus in seinen natürlichen Formen, genau so wie der Busenkultus, einem durchaus gesunden Empfinden entspringt. Beide knüpfen sich an eine Entwicklung des weiblichen Körpers, die diesen zum Mutterberuf am geeignetsten macht. Im Kultus des vollen Busens und in dem der schön gewölbten Lenden werden die biologisch wichtigsten Zweckschönheiten des Weibes verklärt. (Über die weiteren Gesichtspunkte, die hier in Frage kommen, verweise ich auf das, was ich in den entsprechenden Abschnitten des ersten Teiles gesagt habe, siehe dort S. 81, 82 u. 403 u. flgde.) Entsprechend dem vorhandenen ungeheuren Reichtum an bildlichen Dokumenten, die für diesen Kultus zeugen, ergänze ich dieses Gebiet durch eine größere Zahl von besonders beweiskräftigen Belegen.

Ein klassisches Motiv, das ganz speziell dem Kallipygos-Kultus dient, gibt es nicht. Das kommt daher, weil man ihm wegen seiner schon erwähnten intimsten Beziehungen zum Genitalen nicht offiziell huldigen kann. Aber der bildende Künstler kann eben jedes Motiv, in dem weibliche Ganzfiguren vorkommen, ohne weiteres in dieser Richtung pointieren, ohne daß es hierzu einer besonderen Begründung bedürfte. Er kann jede nackte und auch jede bekleidete Frauengestalt so zeigen, daß sie zu einem beweiskräftigen Dokument eines starken Kallipygos-Kultus wird: jede Venus, jede Juno, jede Nymphe, jede Grazie, jede Eva usw. Alle mythischen Damen können zugleich kallipygische Schönheiten sein und sie sind es auch hundertfach. Immerhin: ein Motiv gibt es im Rahmen der späteren bürgerlichen Kunst, das sich zu einem direkten Kallipygos-Motiv heraus entwickelt hat und in seiner Art zu einem klassischen geworden ist. Es ist dies die Darstellung der Verabreichung des Klistiers bei Frauen, eine hygienische Mode, der man vom Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts an bis tief in unsere Zeit herein überall in Europa begegnet. Diese Prozedur verlockt selbstverständlich sehr dazu, sie in den Dienst der Kallipygos-Verehrung zu stellen. Sie wurde deshalb auch überall weidlich ausgenützt. Ich habe eingehend darüber bereits im ersten Teil geschrieben (siehe dort S. 414). Zu dem dort Gesagten möchte ich hier nur einen, für uns aber sehr wichtigen Gesichtspunkt noch nachtragen. Er betrifft die Klistierspritze. Diese hat stets eine phallische Nebenbedeutung. Dadurch wird das Klistier zugleich zu einer Symbolisierung der dem Weib zuteil werdenden männlichen Ejakulation. Dieser Umstand macht die besondere Pikanterie dieses Motives aus und erklärt uns, warum solche Darstellungen außerdem so allgemein beliebt und geschätzt waren, und nicht nur bei den Kallipygosanbetern. Die Holländer waren die ersten, die dieses Motiv mit der allergrößten Begeisterung gestalteten. Sie beschränkten sich nicht nur auf die Vorführung eleganter junger Damen, wie die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, sondern entsprechend ihren urwüchsigeren Lebensformen war ihnen dieser Stoff zugleich ein gern benützter Vorwand zu derben humoristischen Scherzen, die sie nicht selten auch mit den behäbigsten ihrer Zeitgenossinnen trieben. Ein vergnügliches Beispiel hierfür zeigt uns das anonyme, dem siebzehnten Jahrhundert entstammende Gemälde „Das Klistier" (Bild 377).

372. Die hockende Frau.
Antike Tonstatuette

Im ersten Teil habe ich neben vielen anderen Künstlern als ausgesprochene Vertreter des Kallipygos-Kultus die folgenden genannt: Hans Baldung, Rubens, Jordaens, Watteau, Boucher, Renoir, Rops, Toulouse-Lautrec, Zille, Huf, George Grosz, Gerbault und Brüning. Von diesen Künstlern gebe ich in dem vorliegenden Band eine Reihe weiterer Dokumente zur Bekräftigung meiner früher gemachten Ausführungen. Die betreffenden Bilder bedürfen weder im allgemeinen noch im einzelnen einer eingehenden Erläuterung, ich beschränke mich deshalb auf einige wenige kurze Hinweise. Von Hans Baldung habe ich im ersten Teil ausgeführt, daß seine faszinierenden Hexenbilder in ganz besonderem Grade von der Begeisterung für den Kallipygos-Kultus inspiriert worden seien. Das von mir in diesem Band aufgenommene und schon weiter oben (S. 274) eingehend beschriebene Hexenbild Baldungs bekräftigt meine Überzeugung auf das sinnfälligste. Eine Komposition, bei der die

373. Erschaffung der Eva. Gemälde von Hans Baldung Grien. Germanisches Museum, Nürnberg

rückwärtigen Schönheiten des Weibes dem Beschauer so sehr „ins Gesicht springen", wird nur in einem Hirn Gestalt, in dem eine solche Plastik die höchste Seligkeit auslöst. Diese bedeutende Komposition ist zugleich ein klassisches Zeugnis für die engen Beziehungen der Kallipygos-Verehrung mit dem direkt Genitalen, worin ja, wie ich weiter oben gezeigt habe, der symbolische Sinn dieses Bildes besteht. Ein

45*

374. Tabatière. Musée Cluny, Paris

weiteres überzeugendes Beispiel für den leidenschaftlichen Kallipygos-Kultus Hans Baldungs ist das ganz herrliche Gemälde „Die Erschaffung der Eva", im Germanischen Museum in Nürnberg, das uns zugleich deutlich belegt, wie eben jedes Motiv in den Dienst eines bestimmten Fetischs gestellt werden kann (Bild 373). Baldung hat seine Eva in einer solchen Weise von der Seite gezeigt, daß deren sehr plastisch modellierte Lenden tatsächlich zum mathematischen Mittelpunkt und gleichzeitig zum natürlichen Blickpunkt des Bildes werden. Der wundervolle Gleichklang dieses Bildes und auch sein stark religiöser Eindruck ist dadurch jedoch nicht im geringsten gestört. Solches ist natürlich nur die Fähigkeit des Genies. Dieses macht zur künstlerischen Notwendigkeit, was im Grunde nur die bildhafte Notwendigkeit der erotischen Wunschphantasie des betreffenden Künstlers ist. Über die spezifischen Wunschphantasien des Peter Paul Rubens habe ich alles Wichtige bereits im Ersten Teil gesagt (siehe dort S. 334). An seinem Werk läßt sich besonders deutlich demonstrieren, worauf in diesem Zusammenhang wiederholt hingewiesen werden muß, daß als Inspirationsquelle eines Künstlers auch mehrere Fetische in Frage kommen können. Gewiß begegnet man im Leben und darum auch in der Kunst sehr oft einem dermaßen starken Überwiegen eines einzigen Fetischs, daß alle anderen Reize ihm gegenüber unbeachtet bleiben. Aber noch öfter paaren sich mehrere Fetische miteinander. Das resultiert aus den entsprechenden engeren Zusammenhängen. Wenn z. B. der auffallend kleine Fuß sehr häufig zugleich mit der sogenannten Wespentaille erscheint, so kommt dies daher, weil sich in beiden Formen der Masochismus auswirkt. Wenn man dem Kallipygos-Kultus ebenso oft mit dem Busen-Kultus gepaart begegnet, so deshalb, weil beide in der gleichen Weise die direkte Ausstrahlung der natürlich sinnlichen Anschauung des Weibes durch den Mann sind. Bei Rubens ist auf den ersten Blick der Busen-Kultus der auffälligste. Aber nur auf den ersten Blick. In Wirklichkeit spielt der Kallipygos-Kultus eine fast ebenso wichtige Rolle in seinem Werk. So dürfen wir nicht etwa darum folgern, weil Rubens seine meisten Frauen auch mit mächtigen Lenden dargestellt hat, sondern darum, weil er sehr viele seiner Kompositionen so aufbaute, daß die mächtigen und herrlichen Lenden eines Weibes ebensosehr zum kompositorischen Hauptinhalt eines Bildes werden, wie bei einem anderen, z. B. der Frau im Pelz, die gewaltigen Brüste. Solche Bilder sind beispielsweise die in London befindliche Gemäldeskizze „Venus" (Bild 14), sein „Raub der Töchter des Leukippos" in der Münchener Alten Pinakothek, welches Bild bekanntlich zu seinen bedeutendsten Werken gehört (siehe Beilage), und vor allem der grandiose Rückenakt „Toilette der Venus" in der Liechtensteinschen Galerie in Wien. Dieses gewaltige Werk ist überhaupt nur Rückseite (Bild 375). Bei François Boucher, in dessen Werk die Rubensschen Weiber zum letztenmal ihre Auferstehung erlebten, freilich in einer direkt galanten Abwandlung, triumphiert in den Fetischen bis zu einem gewissen Grad der gleiche Dualismus wie bei Rubens. Aber eben nur bis zu einem gewissen Grad. So verführerisch Boucher den schönen Busen seiner Frauen zur Schau stellt, die Hauptdominante seines Werkes ist doch der Kultus der Venus Kallipygos. Das ließe sich nicht bloß dutzendfach, sondern sicher hundertfach dokumentarisch belegen. Ich verweise in diesem Band auf die Bilder „Pan und Syrinx" (Bild 230), „Siesta" (Bild 379), vor allem aber auf die ganz herrliche, von Demarteau gestochene Rötelzeichnung „Venus" (siehe Beilage). Von Watteau zeige ich eines seiner Hauptwerke, „Das Urteil des Paris" aus dem Louvre, das auch nur Rückseite ist (Bild 383), und das zugleich als ein Hauptwerk des Kallipygos-Kultus angesehen werden darf. Denn was sieht man auf diesem Bild? Einen raffiniert zur Schau gestellten wundervollen Frauenrücken, vor allem aber jenen in seinen Linien besonders provozierend herausgearbeiteten Teil des Rückens, von dem Heinrich Heine sagt, daß dort der Rücken zu Ende sei, aber die Beine noch nicht begännen. So manifestiert sich nur ein in Seligkeit schwelgender Fetischist. Von Félicien Rops verweise ich auf Bild 76, 386 u. 387. Die beiden letztgenannten Darstellungen sind so sehr auf das Kallipygische pointiert, daß sie nach dieser Richtung wirklich keines Wortes der Erklärung bedürfen. An sich ist aber das in Bild 76 gezeigte Titelblatt ebenso charakteristisch, und zwar durch die weibliche Mittelfigur der Tanzenden, die ihr Gewand bis über die Hüften emporgeschürzt hat. Auf sie fällt unwillkürlich der erste Blick des Beschauers, und da sie trotz ihrer Kleinheit ganz besonders kallipygisch betont ist, so beweist diese eine Figur, daß es in erster Linie die kallipygischen Reize gewesen sind, die Rops auch für dieses Blatt inspiratorisch beeinflußt haben. Die an-

375 Toilette der Venus. Gemälde von Peter Paul Rubens. Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie, Wien

klägerische Tendenz, in die Félicien Rops seine individuelle Erotik auswertet, eignet auch Toulouse-Lautrec und George Grosz, nur daß diese sich niemals des Symbols, sondern stets eines ins Karikaturistische gesteigerten Naturalismus bedienen. Wenn in dem Lautrecschen Bild „Vor dem Spiegel" der Dirnencharakter des dargestellten Weibes offensichtlich ist, so ist außerdem ebenso offensichtlich die ganz spezifisch kallipygische Verbundenheit Lautrecs mit seinem Stoff (Bild 393). Das Gleiche gilt von den beiden Groszschen, hier von mir gezeigten, Bildern „Die Schlafende" und „Ungeniert" (Bild 404 und Beilage), die gerade dadurch, daß das Geistige und Ethische, wie immer bei Grosz, in der Kühnheit durchaus ebenbürtig der Kühnheit im Formalen ist, in ihrer Reaktion so eminent sittlich wirken. Da es sich in diesen beiden Werken von Grosz zugleich um Höchstleistungen seiner künstlerischen Potenz handelt, so sind sie außerdem charakteristische Dokumente von höchster individualpsychologischer Wichtigkeit. Wenn bei Grosz der Ingrimm als Reaktion das Kühnste zum Sittlichsten wandelt, so ist es bei dem prächtigen Heinrich Zille der tiefe und gütige Humor, der seine ausnahmslos kallipygisch betonten Illustrationen von einer sonst unvermeidlichen Schlüpfrigkeit fernhält. Was über das Kallipygische als die erotische Leitlinie Zilles zu sagen ist, habe ich bereits im Ersten Teil erschöpfend ausgeführt. Ich zeige von ihm hier das im Text des Ersten Teiles erwähnte Titelblatt zu „Die Landpartie", auf dem sich sogar die Wolken, entsprechend der vergnüglichen Zilleschen Wunschphantasie, zu wohlgerundeten Hinterteilen zusammenballen (Bild 407); ich verweise weiter auf die naturalistische Illustration „Filia hospitalis" (Bild 263) und vor allem auf den „Kiek in die Halbwelt" (Bild 371). Dieses famose Bild beweist, daß — wenn sich bei einem Zille auch alles von der Welt abkehrt — das respektive zweite Gesicht, das dem Menschen eignet, bei allen Stürmen des Schicksals plastisch und greifbar in die Weltgeschichte hineinragen wird, um, wenn es sich um eine feminine Herkunft handelt, dort niemals einen allzu kleinen Raum zu beanspruchen. Dieses ist übrigens auch eine bei Max Brüning mehrfach auftauchende Wunschphantasie (Bild 408), nur daß diesem Künstler der Zillesche Groteskhumor abgeht und dadurch die sogenannte Pikanterie in seinen Bildern dominiert. Das Gleiche gilt von der farbigen Radierung „Am Kamin" (Bild 275) und für die von mir schon erwähnte schwarze Radierung „Die Witwe" (Bild 277), die beide unzweideutige Bekenntnisse zum Kallipygos-Kultus sind, der aber, wie ich schon weiter oben erwähnte, mit einem ebenso fanatischen Busenkultus gepaart ist. Bei dem Franzosen Gerbault wirkt sich die enthusiastische Begeisterung für das zweite Gesicht besonders oft in humoristisch grotesken Formen aus. Das beste Beispiel bietet sein Aquarell „Die Familienähnlichkeit (Bild 265). Diese beiden Gesichter sind einander in der Tat zum Verwechseln ähnlich; so sehr, daß man als Maler einen ausreichenden Grund zu haben glaubt, diese Ähnlichkeit an den Tag zu bringen. Was ein Renoir und ein Fritz Huf über dieses Thema der Welt mitzuteilen haben, ist gemalte Lyrik und plastische Poesie und es soll auch nur dieses sein. Angesichts der beiden Rückenakte von Fritz Huf (Bild 394 und Beilage) darf man erklären, daß eine überzeugendere Plastik der Beweisführung, daß für diesen Künstler die Reize der Venus Kallipygos die oberste und sein Schaffen in erster Linie inspirierende Gottheit sind, schlechterdings nicht denkbar ist. Ich füge nur noch hinzu, daß dies zwei Beispiele von vielen aus Dutzenden von gleichartigen sind, die man ebensogut an deren Stelle zeigen könnte. Ähnliches, wenn auch nicht das Gleiche, gilt für den von mir schon mehrmals hervorgehobenen Maler und Illustrator J. Fenneker. Dieser Künstler bringt durch solche Zeichnungen wie die „Diva" sehr deutlich

376. Der strafende Beichtiger.
Holländischer Schabstich von Jan Dusart

377. Das Klistier. Holländisches Gemälde. 17. Jahrhundert

378. Venus und Amor. Gemälde von Guido Reni. Sammlung Herzog von Portsmouth

an den Tag, daß seine zeichnerische Begeisterung immer am allerstärksten unterhalb der Hüften einsetzt (Bild 395).

Soviel an ergänzendem Bildmaterial zu den in diesem Zusammenhang bereits im Ersten Teil behandelten Künstlern. Noch unendlich größer wäre die Zahl derer, die unter allen Umständen neu in diesem Zweiten Teil ergänzend nachgetragen werden müßten. Aber aus räumlichen Gründen muß ich mich mit einigen wenigen weiteren Typen begnügen und mit der Würdigung der Künstler und Werke, die auch in andern Kapiteln ergänzend von mir herangezogen worden sind und hier ebenfalls in Frage kommen. Als erstes Beispiel verweise ich auf die kleine Tonplastik aus der römischen Antike „Die hockende Frau" (Bild 372). Es ist ganz unverkennbar, warum der unbekannte Schöpfer dieser kleinen Statuette gerade diese Stellung sich ausgedacht hat. Sie gehört zu den einfachsten und zugleich zu den dankbarsten, um die Plastik des Gesäßes in seiner formatlich stärksten Ausladung darbieten zu können. Aus diesem Grund gehört das Motiv des hockenden Weibes auch immer zu den Lieblingslösungen aller leidenschaftlichen Verehrer des Kallipygos-Kultus. Angefangen von denen der Antike bis herauf zu denen unserer Tage. Als konkrete Beispiele verweise ich in diesem Band auf die reizende Tabatière vom Jahre 1673 aus dem Musée Cluny (Bild 374), auf die schon besprochene Rubenssche Venus in Antwerpen (Bild 363), auf die anonyme deutsche Lithographie „Das Mühlrädchen" (Bild 364) und auf Somoffs Vignette aus dem „Lesebuch der Frau Marquise" (Bild 361). Von anderen bekannten Künstlern, die diese Stellung mehrfach behandelt haben, nenne ich hier mit Namen nur den Franzosen Maillol und den so früh aus dem Leben geschiedenen Wilhelm Lehmbruck. Daß durch die Darstellung der von der Seite oder von rückwärts gesehenen sitzenden oder knieenden Frau ähnlich provokatorische plastische Wirkungen erzielt werden können, bezeugen ebenso viele charakteristische Beispiele. Ich verweise außer auf den schon genannten großen Rückenakt von Rubens (Bild 375) auf die „Venus" des Guido Reni (Bild 378), auf die unerhört schönen Rückenakte des Ingres zu dem Thema „Das türkische Bad" (Bild 194), auf zahlreiche köstliche Akte von Renoir, von denen ich einen der schönsten in Bild 392 zeige, auf ebenso viele Pastelle badender Frauen von Degas, für die Bild 388 u. 389 typische Proben sind, auf das Aquarell „La langue universelle" von Raphael Kirchner und schließlich auf die Lithographie „Die Schlafende" des Boris Grigorieff (Bild 405). Aber was durch die Stellung der Hockenden, der Sitzenden und der Knieenden an plastischer Wirkung zu erreichen ist, das vermag ein Apostel des Kallipygos-Kultus eben durch jede Stellung zu erreichen, durch die liegende Frau, durch die aufrechtstehende und wiederum ganz besonders leicht durch die sich nach vorne neigende Frau. Man betrachte solche Bilder wie „Pan und Syrinx" von Boucher (Bild 230), „Siesta" von Boucher (Bild 379), die Venus des Domenico Viani (Bild 239), „Die Fruchtbarkeit" von Jordaens (Bild 382), die Venus des Diaz (Bild 384), „Badende Frauen" von Vernet

Ve

Nachbildung von François Boucher

enus

. Gestochen von Demarteau. Um 1760

379. Siesta. Kreidezeichnung von François Boucher

(Bild 385), „Die Badende" von Henner (Bild 390), „Die Braut von Corinth" von Gabriel Max (Bild 81), „Die Rose" von Beauvais (Bild 104), „La Paresse" von Lambert (Bild 399), „Die rückseitige Front" von Louis Chalon (Bild 278), vom gleichen Künstler Bild 400, von Pascin die Radierung „Frauen" (Bild 401), von Wilhelm Wagner die Illustration zu der Lafontaineschen Fabel „Die Kirschen" (Bild 406) und ähnliche Darstellungen. Eine ganze Reihe dieser zuletzt genannten Bilder sind oft nichts mehr, aber auch nichts weniger, als der Begriff Weib auf den unteren Rückenansatz reduziert. Wer dieses Programm gegenüber der Welt obendrein mit den ungeschminktesten Worten aussprechen will, der konstruiert sich einfach einen dementsprechenden Unglücksfall. So hat es der anonyme Zeichner des Kupferstiches „Weibliche Offenbarung" (Bild 44) gemacht und ebenso Caresme in seinem Bild „Der unvorhergesehene Sturz" (siehe Beilage). Eine klassische Ausrede erfand sich der leider unbekannte französische Maler des schönen Gemäldes „Der lüsterne Faun", der seine Nymphe auf dem Bauch schlafen läßt, damit der Faun, das heißt er, der Künstler, den besten Vorwand hat, seine Neugier auf die rückwärtigen Reize der Schlafenden zu konzentrieren (siehe Beilage) ... Das sind einige der wenigen Möglichkeiten, die von jeher in der Kunstgeschichte täglich zu Dutzenden und Hunderten von den Priestern der Venus Kallipygos in der Phantasie realisiert werden.

Soviel im allgemeinen. Ich möchte in diesem Abschnitt nun noch auf einen Künstler im einzelnen und besonderen zu sprechen kommen. Und zwar auf Auguste Rodin, von dem in diesem Band schon mehrfach die Rede war. Ich habe (S. 89) dargelegt, daß Rodin einer der größten Erotiker der Kunstgeschichte ist, ich habe weiter (S. 144) gezeigt, daß neben der Gestaltung des Orgasmus im allgemeinen das Motiv des Lesbischen eine sehr erhebliche Rolle in seinem Werke spielt. Ich ergänze hier das Bild seines Eros durch die Konstatierung, daß der spezifische Fetisch Rodins, an den er sichtlich mit allen Fasern seiner Wunschphantasie gefesselt war, in einem leidenschaftlichen Kallipygos-Kultus bestand. Zu dieser Überzeugung bin ich gekommen, als ich im vorigen Jahr die sämtlichen Plastiken des Pariser Rodin-Museums der Reihe nach auf ihre tieferen psychologischen Zusammenhänge studierte. Trotz der berauschenden Harmonie, die jeder einzelnen Schöpfung dieses herrlichen Genies zu eigen ist, ist diese spezifische Verankerung des Rodinschen Eros doch dermaßen augenfällig, daß man sie nie mehr über-

380. Französischer Kupferstich von L. Valperga nach einem Bilde von A. E. G.

sehen kann, sowie man sich ihrer ein einziges Mal bewußt geworden ist. Daß es sich bei dieser Feststellung um keine willkürliche Schlußfolgerung meinerseits handelt, die eben das findet, was sie gerne finden will, wurde mir nachträglich durch eigene Worte von Rodin bestätigt. In den im vorigen Jahr erschienenen Gesprächen von Paul Gsell mit Anatole France — „Die Vormittage der Villa Said" — findet sich die folgende sehr interessante Stelle: „In seinen Zeichnungen," fuhr Herr Bergeret (der bürgerliche Name von Anatole France. E. F.) fort, „stellt Rodin immer nur Frauen dar, die ihren Popo zeigen. Und seine eintönige Kühnheit ist etwas ermüdend. Als ich ihn eines Tages bei gemeinsamen Freunden traf, erzählte er mir begeistert, daß er nach seinem süßen kleinen Modell eine Serie Aquarelle mache." „Dieses junge Weib ist eine Psyche," sagte er. „Das heißt, Sie sind doch ein Gelehrter, könnten Sie mir nicht erklären, was Psyche eigentlich war?" Da ich Leuten stets gern eine Freude bereite, bemühte ich mich, ihm die Antwort zu geben, die er erwartete. „Psyche," sagte ich, „war eine kleine Frau, die sehr gern ihren Popo zeigte. . ." „Weiß Gott!" rief Rodin, „so sehe ich sie auch! Und Sie machen mich sehr glücklich." Aber ich kann ihm seine erotische Ader nicht zum Vorwurf machen, denn ich weiß, daß bei großen Künstlern drei Viertel des Genies aus Sinnlichkeit bestehen." Der letzte Satz dieser Äußerung erweist, daß Anatole France die tieferen Zusammenhänge des künstlerischen Genies erkannt hat. Selbstverständlich ist damit auch das eigene Genie von Anatole France erklärt. Auch er ist ein großer Erotiker, und sein Eros ist obendrein an die gleichen weiblichen Reize geknüpft wie die Rodins. In den Gesprächen, die Le Goff mit Anatole France geführt hat, und die ebenfalls vor kurzem erschienen sind, findet sich die folgende Äußerung des letzteren registriert: „Es gibt nichts Herrlicheres als die Rückseite einer Frau; dies ist der wichtigste und reizvollste Teil des weiblichen Körpers." Um die intensive kallipygische Einstellung Rodins an dem klassischsten Beispiel zu demonstrieren, zeige ich das kauernde Mädchen, eine der herrlichsten Marmorplastiken von Rodin, an der jeder einzelne Hammerschlag von seiner Hand herrührt, was, wie wir wissen, von den späteren Arbeiten des Künstlers nur bei den Werken zutrifft, die ihm ganz besonders am Herzen gelegen waren. Nun, dieses wahrhaft grandiose Werk soll absolut nichts anderes sein als ein berauschend schöner Frauenhinterer. Und es ist fürwahr auch nichts anderes (Bild 391). Ja, es ist vielleicht noch mehr: manche Rodinschwärmer behaupten, daß dieses Werk der schönste Frauenhintere der gesamten europäischen Kunstgeschichte überhaupt sei, daß er noch unendlich schöner und edler geformt sei als der seines weltberühmten antiken griechischen Urbildes, der Venus Kallipygos im Neapler Museum. Angesichts dieses tatsächlich unvergleichlichen Meisterwerkes hört die von mir vertretene Ansicht, daß die allergrößten Künstler immer irgendwie dem Kallipygos-Kultus huldigen, auf, bloß eine gewagte Behauptung zu sein. Besonders, wenn man sich dabei auch an Namen wie Rembrandt, Michelangelo, Rubens, Jordaens, Watteau, Boucher, Courbet, Renoir und Degas erinnert, die alle, wie wir wissen, zu den ergebensten Priestern der Venus Kallipygos zählen. Natürlich darf andererseits daraus nicht gefolgert werden, daß jeder Kallipygos-Gläubige deshalb schon ein Talent, geschweige denn ein Genie, wäre. Ich ziehe hier einen anderen Vergleich heran: Jedes Genie ist, wie Fließ nachgewiesen hat, unbedingt linksbetont. Aber nicht jeder linksbetonte Mensch ist ein Genie, er kann auch ein Trottel sein, was leider viel häufiger der Fall ist. . . .

381. Na, wie gefall ich dir? Französischer Kupferstich

Der Kallipygos-Kultus gehört zu den Stoffen, die sich in der offiziellen Literatur relativ am dürftigsten widerspiegeln. Was der Maler und Bildhauer sich gänzlich ungestört leisten können, ohne den geringsten öffentlichen Widerspruch zu erleben: ein

restloses Ausleben beim Schwelgen in den Reizen der Venus Kallipygos, das ist den Dichtern und Schriftstellern, wie ich schon im ersten Teil hervorgehoben habe, nicht vergönnt. Man kann hier nicht einmal sagen „nicht im gleichen Maße". Von einigen wenigen Epochen abgesehen, wird es direkt als unsittlich, zum mindesten als geschmacklos empfunden, die rückwärtigen Reize des Weibes mit Worten zu beschreiben und zu verherrlichen. Das hängt, wie ich auch schon oben hervorhob, mit deren so engen Beziehungen zur intimsten Geschlechtszone und deren Funktionen zusammen. Denn jede Ideologisierung der Schönheit der Lenden leitet ganz von selbst zu diesen Funktionen hin. Diese Einschränkungen muß man sehr stark in Betracht ziehen. Aus ihnen erklärt es sich, daß trotz der offenkundigen allgemeinen Begeisterung für die kallipygischen Reize des Weibes die offizielle Literatur relativ arm an entsprechenden Dokumenten ist. Andererseits darf man aus dem gleichen Grunde folgern, daß dort, wo trotzdem diesem Kultus literarisch gefrönt wird, immer auf einen stark entwickelten Gesäßfetischismus geschlossen werden kann.

Als erstes ergänzendes Beispiel einer begeisterten Verehrung der Venus Kallipygos zitiere ich aus den „Hetärenbriefen" des Alkiphron, nach der Ausgabe von Paul Hansmann im Hyperion-Verlag, den folgenden Wettstreit zweier Hetären um den Ruhm des schönsten Hintern:

382. Allegorie der Fruchtbarkeit.
Ausschnitt. Gemälde von Jacob Jordaens. Kgl. Galerie, Brüssel

„Was war das für ein herrlicher Schmaus — ich muß dir doch das Herz noch schwer machen hinterdrein — wie reizend war alles: Lieder, Späße, Balsam, Rosenkränze, Zuckerwerk gab's bis zum Tagesanbruch. Und unter schattenspendenden Lorbeerbäumen lagerten wir; du allein fehltest uns, sonst war alles vorhanden. Schon oft bereiteten wir uns solche Vergnügungen, selten aber waren sie so hübsch. Am meisten Spaß machte uns aber der Wettstreit, der zwischen Thryallis und Myrrhina entbrannte, wer die schöneren und weicheren Hinterbacken besäße. Myrrhina lockerte zuerst den Gürtel, — das dünne Kleid aber war seiden — und ließ die Hinterbacken darunter hin und her bibbern, wie wenn sie Sahne oder saure Milch wären, und blickte über die Schultern auf ihre Bewegungen, leise Seufzer dabei ausstoßend, wie bei der Liebesraserei, so daß ich, bei Aphrodite, ganz aus dem Häuschen geriet. Auf Thryallis aber machte das gar keinen Eindruck, sondern sie tat allen Zwang von sich: „Ich werde mich doch nicht in noch so spinnwebefeinen Gewändern streiten," hub sie an, „und mich irgendwie zieren, sondern will's nackt wie beim Ringkampfe tun. Beim Wettstreit ist Ziererei nicht angebracht." Sie legte aber ihr Gewand ab und bog sich um ein weniges in den Hüften. ‚Hier,' sagte sie, ‚sieh diese ebenmäßige Hautfarbe, o Myrrhina, wie jugendfrisch und rein sie ist, siehe

383. Das Urteil des Paris. Gemälde von Watteau. Louvre, Paris

384. Venus und Amor. Gemälde von Diaz. Museum, Grenoble

den Purpurbesatz der Hüften hier und da den Übergang zu den Schenkeln, keinen Fettwulst, keinen Knochen gibt's da zu sehen, auf den Hügeln aber sind Grübchen. Freilich beben sie nicht,' sagte sie ein wenig lächelnd, ‚wie bei Myrrhina!' Und dann vollbrachte sie ein solches Muskelspiel und ließ die Hinterbacken so auf und nieder beben, daß die Bewegung bis über die Hüften hinunterfloß, und alle klatschten in die Hände und sprachen Thryallis den Preis zu. Noch andere Wetten wurden ausgefochten, so eine um den Busen." (Vergleiche auch Erster Teil, S. 407.)

Ein scherzhaftes Beispiel der Kallipygosbewunderung in Anekdotenform ist das folgende:

„Bei einem Gardisten, der an der Haupttreppe des Schlosses zu Versailles Schildwach stand, ging eine junge sehr schöne Hofdame vorüber. Als sie einige Stufen emporgestiegen war, konnte er dem Triebe nicht widerstehen, ihr unter den Rock zu greifen. Erschrocken und aufgebracht, kehrte sie sich um und sagte: ‚Unverschämter, du sollst gehangen werden!' ‚Ach, meine Gnädige!' rief der Soldat und sank vor ihr aufs Knie: ‚wenn Ihr Herz so hart ist, als Ihr Hinterer, so bin ich ein verlorener Mensch.'"

Ganz fetischistisch ist die folgende Stelle im „Portier des Chartreuses":

„Je levai aussi-tôt son jupon par derrière, et je vis, ah je vis le plus beau, le plus blanc, le mieux tourné, le plus fermé, le plus charmant petit cul qui soit possible d'imaginer: non, aucun de ceux que j'ai vus dans le cours de ma vie, aucun de ceux à qui j'ai le plus fais de fête, aucun n'a jamais approché du cul de ma chère Suzon! Fesses divines, dont l'aimable coloris l'emportoit sur celui du visage! Fesses adorable sur lesquels je collai milles baisers amoureux; pardonnez si ie ne vous rendis alors le véritable hommage qui vous étoit du! Oui, vous méritiez d'être adorées, vous méritiez l'encens le plus pur; mais vous aviez un voisin trop redoutable; je n'avois pas encore le gout assez épuré pour connoitre votre véritable valeur; je le croyois seul digne de toute ma passion! Cul charmant! que mon répentir vous a bien vengé. Oui, je conserverai toujours précieusement votre mémoire! Je vous ai élevé dans mon coeur un hotel, ou tous les jours de ma vie je pleure mon aveuglement."

Bei Johann Christian Günther ist es die allgemeine erotische Begeisterung, die sich in den folgenden Versen ausdrückt:

„Eröffne mir das Feld der Lüste,
Entschleuß den wollustschwangern Schoß,
Gib mir die schönen Lenden blos,
Bis sich des Monden Neid entrüstet!"

Das gleiche gilt auch von den folgenden Zeilen aus „Cantiques et Pots-Pourris":

Mais cela me paraît charmant
Par-devant derrière;
C'est une femme assurément
Par-devant derrière.

Regardons attentivement
Par derrière et par-devant. . . .
Bon! je vois l'affaire,
Plus distinctement.

Von Paul Verlaine habe ich bereits im Ersten Teil (siehe dort, S. 407) einige Verse zitiert, die seinen leidenschaftlichen Kallipygos-Kultus belegen. Da Verlaine in der neueren Literatur wohl dessen bedeutendster Vertreter ist, zitiere ich von ihm noch die folgenden hierhergehörenden brünstigen Verse, die aus zwei verschiedenen Gedichten stammen:

„Sturz der Lenden, Sturz des köstlichen Sehnsuchtstraumes,
Ihr stolzen Wölbungen, Altäre der Schamlosigkeit.
Wölbungen, deren Rund verklärt von schimmernder Weiße,
Leuchtender als das des Antlitzes ist Euer Fleisch.
Als Stütze ihr Gesäß zum Minnespiele,
Herrliches Polster für die Liebesmette,
Daß tiefer sich der Mann ins Weib verwühle.
Rast meiner Hände, Freude meiner Glieder!
Mit deiner Frische, deinem vollen Rund
Bist du mein Ruhekissen immer wieder,
Und rasch erholt sich dort der schnelle Vagabund."

Ihr stolzen Lenden, Ihr großen Schwestern der Brüste
Gutmütiger doch und freundlicher,
Arglos und ohne Herrschsucht,
Unwiderstehlich siegend durch Eure Schönheit allein."
„Den Leib erhöhend dient im Wollustbette

Hier sei wiederholt daran erinnert, daß Verlaine auch ein praktischer Vertreter des griechischen Eros gewesen ist, und daß er auch diesen leidenschaftlich besungen hat. In diesem Zusammenhang zitiere ich den folgenden Vierzeiler „A un petit garçon" von Jules Barbey D'Aurevilly:

„Ton beau corps me plaît plus qu'une âme,
Charmant enfant au cul de lys.
Par derrière je te fais femme;
Par devant, c'est moi qui le suis!"

Auch Aubrey Beardsley war ein Praktiker in beiden Liebesfakultäten. Und seine künstlerischen Hymnen, sowohl die seines Zeichenstiftes als auch die seiner Feder teilen sich in solche, die dem Weib, und solche, die schönen Jünglingen gewidmet sind. Ich mache darauf aufmerksam, daß die meisten seiner gezeichneten Jünglingsfiguren auffallend kallipygisch

385. Badende Frauen.
Ausschnitt Gemälde von Claude Josephe Vernet. Louvre, Paris

betont sind. Aus „Venus und Tannhäuser" zitiere ich den folgenden kallipygischen Hymnus auf das Weib:

„Ihr zartes Hemd und ihr liebes niedliches Höschen hatten manchen Riß davongetragen und waren ganz feucht, so daß sie durchsichtig fest an ihrer Haut anklebten. Ihr ganzer Körper vibrierte nervös und schmachtete verliebt nach Umarmung. Die festgeschlossenen Schenkel waren vielversprechende Bewahrer eines köstlichen Kleinods und die herrlichen Tetons du derrière waren in solcher Rundung und Festigkeit wie die Backen einer Jungfrau; sie verkündeten Wonnen, abgrundtief wie die Mysterien der Rue Vendôme. Wie die wundervollen Locken eines Cherubshauptes kräuselte sich reich das flammende Vließ."

Von einem unbekannten Autor stammt das Gedicht „A Louise Callipyge". Es ist signiert A. und von mir der Sammlung „L'oeuvre libertine des Poètes du XIXe Siècle" entnommen:

„Ce n'est point votre soeur, marquise, et vous, comtesse,
Celle qui dans mes sens fait couler le désir;
Le robuste idéal de mon charnel loisir,
C'est une grosse fille avec de grosses fesses.

Elle a le corps poilu comme aux rudes faunesses
Et des yeux grands ouverts distillant le plaisir.
Mais dans sa belle chair, le meilleur a saisir
C'est son cul souple et dur, si frais sous les caresses;

Plus frais qu'en juin la source et qu'aux près le matin,
Quand il vient en levrette avec un jeu mutin
Au ventre s'adapter d'amoureuse manière;

Et rien alors n'est plus gai pour le chevaucheur
Que de voir, dans un cadre ondoyant de blancheur,
Le joyeux va-et-vient de l'énorme derrière. . ."

385. Einladungskarte. Radierung von Félicien Rops. 1882

Im Rahmen der direkt erotischen Erzählungen begegnet man der allgemeinen Zurückhaltung in der Verherrlichung dieser Reize natürlich nicht. Hier lassen die Gesäß-Fetischisten ihren Gefühlen den freiesten Lauf. Einige Beispiele mögen dies belegen. In den Erzählungen „Vom Nabel über den Venusberg" schreibt der Verfasser von seinen ersten erotischen Studien im beginnenden Jünglingsalter:

„Wie neugierig sah ich auf der Straße nach den Mädchen, wenn irgendein heftiger Windstoß ihre Kleider in Bewegung brachte und den Popo klar und deutlich erkennen ließ."

Aus der mit dem Druckort Rotterdam erschienenen erotischen Erzählung „Junggesellentreiben" zitiere ich diese kurze Stelle:

„Erst nach völliger Dunkelheit betrat ich das Wohnzimmer und zündete die Lampe an, um zu lesen, während Friederike in nur geringer Entfernung von mir am Boden kniete und scheuerte. Von Zeit zu Zeit warf ich einen Blick nach ihr: es belustigte mich, das Auf- und Abhüpfen ihres fast ganz entblößten Busens zu sehen, noch mehr aber reizte mich das Hin- und Herwiegen ihrer Hinterbacken, deren runde Linien sich deutlich auf ihrem Rocke abzeichneten."

Aus den schon zitierten „Weisheiten der Aspasia" führe ich das folgende Preislied zu Ruhm und Ehre des zweiten Gesichtes überhaupt an, also des weiblichen und des männlichen

Ein Mi

Satirische Allegorie auf die mönchische Flagell

rakel

ation. Französischer Kupferstich. 1796

Albert Langen, München

„Des Göttervaters Stoßgebet
Bei seinem schlanken Ganymed
Gilt mehr, als wenn ein Freund der Musen
Ein Preislied singt auf Weiberbusen.
Die Zwillinge sind hier wie dort
Ein höchst harmonischer Akkord.
Doch hat als Quell der Lustbegierde
Allein das Weib des Busens Zierde;
Weit treuer aber dient als Knecht
Der Hintre beiderlei Geschlecht.
Vergänglich blühen Frauenbrüste
In Schönheit männlichem Gelüste;
Doch ewig reizt das Hinterstübchen
Mit seinen dauernd holden Grübchen,
In die mit süßesten Gefühlen
Die Weisesten der Weisen fielen.
Die Formen sind nicht nur stets plastisch,
Sie bleiben immer auch elastisch."

387. Allegorische Tuschzeichnung von Félicien Rops. Louvre, Paris

Diese zuletzt zitierten drei Beispiele sind immerhin Äußerungen einer mehr allgemeinen Begeisterung für die kallipygischen Formen. Neben solchen begegnet man in der erotischen Literatur um so mehr jenen, die eine fetischistische Steigerung dieses Kultus offenbaren. Als besonders prägnante Beispiele dieser Art nenne ich hier die Romane „Frank und ich" von Berini-Bell, „Germaine und Molly", anonym erschienen, und „Im Rausche der Sinne" von Carlo Antonio. Die beiden ersten habe ich schon einmal kurz in einem andern Zusammenhang herangezogen. Aus „Frank und ich" zitiere ich diese Stelle:

„Nachdem ich mich sattgesehen hatte, drehte ich Frances um und betrachtete mit erhöhter Bewunderung ihre Rückseite, denn mir bereitet die Rückansicht eines nackten Weibes größere Lust als die noch so schöne Vorderseite. Sie hatte eine ideale Gestalt. Die sanft abfallenden Schultern, der lilienweiße glatte Rücken, dessen Rundung unmerklich in jene der strammen Schenkel überging, die weichen Konturen des drallen Hintern, das proportionierte Abfallen der wunderschön gestalteten Beine, die zarten Knöchel und die makellosen winzigen Füße mit den rosigen Zehen — das war ein Bild für Götter!"

Aus „Germaine und Molly" wähle ich die folgende Beschreibung:

„Einen Augenblick weidete er sich an dem schönen Anblick, der sich ihm bot und der selbst ihm, einem reich erfahrenen Kenner der Frauenschönheit, rückhaltslose Bewunderung abnötigte. In herrlich geschwungener Linie ging die Taille zu den Hüften über, formte ein mäßig breites, massives Becken, verjüngte sich sodann rapid, bildete kraftstrotzende, stämmige Schenkel und lief in die außerordentlich fein modellierten Beine aus. Der Rücken war von köstlicher Weite. Unterhalb der Grübchen an der Kreuzbeinraute stiegen sofort steil die Rundungen des Popos empor, wölbten sich zu kernigen, hochgeschwungenen Backen, wie riesige, glattpolierte Elfenbeinkugeln anzusehen."

Das sind zweifellos die Offenbarungen von ausgeprägten Fetischisten. Aber das wirkliche und letzte Wesen des Fetischismus, wo der betreffende Fanatiker alles ignoriert, was nicht mit seinem speziellen Fetisch in direkter Beziehung steht, wo er andererseits nicht genug Worte und Vergleiche findet, um dessen Schönheiten immer von neuem zu rühmen, und wo er beim Schildern so beseeligt ist, daß er förmlich den Atem verliert, — dieses Wesen offenbart sich hinsichtlich des Kallipygos-Kultus in seiner

388. **Frau ins Bad steigend.** Kreidezeichnung von Degas

ganzen Hemmungslosigkeit in dem dritten der drei genannten Romane. Ich entnehme diesem Roman, „Im Rausche der Sinne", die folgende hierfür charakteristische Stelle:

„Harter sah die Frau genau im Profil, ihren ganzen Körper in seinen vollen Konturen. . . . Der straff gespannte Rücken erschien fast zu lang und zu schmal zu der sonstigen Üppigkeit des Körpers, aber dann — diese Hüften! ‚Das ist ja zum Rasendwerden" murmelte Harter vor sich hin, ‚das ist doch förmlich krankhaft, lasterhaft.' Von der ziemlich schmalen Taille bogen weit in mächtiger Rundung die breiten Hüften heraus, die gewaltigen Wölbungen drückten sich auffällig nach hinten, die ganze Sitzfläche des tiefen Polsters bedeckend. Glatt straffte sich der feine leichte Stoff über dem diskreten, hier so sinnfälligen Körperteil, zu dem der verhältnismäßig schwache Oberleib einen sinnverwirrenden Kontrast bildete. Es war, als ob alles übrige nur zu dem einen Teile gehöre und nicht umgekehrt, und doch bewirkte die über das ganze Weib ausgegossene sinnliche Eleganz, der weiche Rhythmus aller Bewegungen, daß das phänomenale Mißverhältnis nicht störend wirkte, sondern fesselte. Für den mit sinnlichen Augen sehenden Mann aber mußte der Anblick verwirrend sein, wie viel mehr erst für den leidenschaftsglühenden Harter. Wie magnetisiert, kaum imstande, nicht auffällig zu erscheinen, hingen seine Blicke an dem gewaltigen, in seiner gefühlsbetörenden Plastik auf dem Polster ausgebreiteten Körperteil, dessen leise, weiche Bewegungen ihn erschauern machten." Das ist das Gestammel eines Menschen, für den das Wesen des Weibes als Geschlechtsbegriff überhaupt nur Posteriora ist.

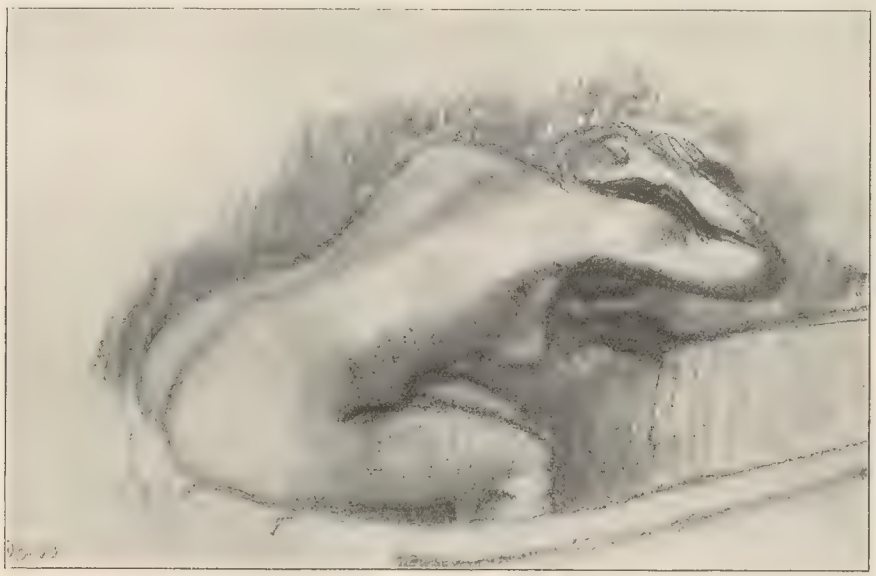
Zum Schluß dieses Abschnittes registriere ich noch, daß mir von genaueren Kennern der ungarischen, italienischen und spanischen Literatur mitgeteilt wird, daß derartige schwüle Verherrlichungen der kallipygischen Reize besonders häufig in der erotischen Literatur dieser Länder vorkommen, die dort zumeist auch illegal erscheint und jedenfalls selten ins Ausland gelangt. Das ist sehr glaubhaft, denn in der bildenden Kunst der slawischen und romanischen Kulturen spielt der Kultus der kallipygischen Reize tatsächlich eine noch viel größere Rolle als etwa in Deutschland. Das erweist schon ein einziger oberflächlicher Blick in die stets galant unterstrichene Witzblattpresse dieser Länder.

*

Der Flagellantismus ist in seinen Hauptformen — Schläge mittels der Hand oder mit Ruten auf das Gesäß — der excessivste Grad des Kallipygos-Kultus, und darum muß dieses Problem, wie schon gesagt, in diesem Zusammenhang behandelt werden, wenn es auch außerdem die engsten Beziehungen zum Sadismus hat. Von fast allen Flagellantisten kann man sagen: das sind jene Menschen, für die in

sexueller Beziehung nur noch die Posteriora existieren (vgl. Erster Teil, S. 418 u. f.; dort auch alles weitere über die verschiedenen Gesichtspunkte, die hier noch in Frage kommen).

Ich habe im Ersten Teil dieses Buches nur zwei bildliche und gar keine textlichen Dokumente zum Thema des Flagellantismus vorgeführt. Zu dieser Einschränkung hatte ich mich aus den gleichen Beweggründen entschlossen, die mich veranlaßt hatten, das Thema Sadismus und Masochismus im Ersten Teil auch nur nebengeordnet zu behandeln. Wiederum die gleichen Gründe, die mich in diesem Bande veranlaßten, hinsichtlich des Problems des Sadismus ergänzende Beispiele in größerer Zahl vorzuführen, bestimmen mich, auch gegenüber der Flagellation das gleiche zu tun (siehe oben, S. 300) Als erstes bildliches Beispiel verweise ich auf das interessante, dem Jan Steen zugeschriebene Gemälde „Die vergnügliche Abstrafung" (siehe Beilage). Ob diese Zuschreibung zuverlässig begründet ist, möchte ich hier unentschieden lassen. Stofflich spricht gewiß manches dafür, denn aus verschiedenen anderen Bildern des Jan Steen läßt sich erkennen, daß dieser prächtige Holländer der Kallipygos-Verehrung zum mindesten nicht allzu fern stand. Wenn aber dieses Bild zwar auch nicht direkt von der Hand Jan Steens stammt, jedoch eine Kopie nach einem gleichen, heute unbekannten Bild von ihm ist, so wäre damit ein ganz ausgeprägter Kallipygos-Kultus erwiesen. Der Hauptzweck dieses lustigen Bildes ist ausschließlich die groteske Demonstration der weiblichen Posteria. Das sadistische Element kommt dabei fast gar nicht in Frage, denn alle Teilnehmer dieser Prozedur sind mehr vergnügt als leidenschaftlich erregt. Das gleiche gilt von dem holländischen Schabstich „Der strafende Beichtiger" von Dusart (Bild 376). Auch dieser Künstler wollte nur ein junges Weib rückwärts entblößt zeigen. Die Schmerzbereitung spielt hier überhaupt keine Rolle, denn die Schläge mit dem Fuchsschwanz können nicht die geringsten Schmerzen verursachen. Es ist dabei außerdem in Betracht zu ziehen, daß das Wort „Schläge mit dem Fuchsschwanz" eine damals übliche symbolische Anspielung auf den Geschlechtsakt ist. Da es von Dusart noch einige andere ganz ähnlich aufgefaßte flagellantistische Schabstiche gibt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß es sich bei allen diesen Darstellungen um eine Form des Kallipygos-Kultus handelt. Diese spezifische Form wurde von den Zeitereignissen diktiert, denn die verschiedenen Darstellungen von Nonnenpeitschungen, denen man damals in der europäischen Kunst besonders oft begegnet, knüpfen alle an den berühmten Prozeß des Jesuitenpaters Girard an, der wegen der ausschweifenden flagellantistischen Orgien, die er mit einigen vornehmen weiblichen Beichtkindern getrieben hatte, in ganz Europa Aufsehen erregte. Da derartige Vorkommnisse immer ansteckend und entfesselnd wirken, so bot dieser Prozeß allen entsprechend eingestellten Künstlern die günstige Gelegenheit, ihre eigenen flagellantistischen Neigungen wenigstens in der Form der zeichnerisch betätigten sittlichen Entrüstung auszuleben. Daher



389. In der Badewanne. Kreidezeichnung von Degas

vor allem die mannigfachen derartigen zeichnerischen Kommentare zu diesem Prozeß, bei denen die echte sittliche Entrüstung in Wahrheit die allergeringste Rolle spielt.

Als nächstes Beispiel und als Dokument einer mehr höfischen Kultur führe ich hier den symbolischen flagellantistischen Kupferstich „La Correction conjugale" von L. Valperga nach einem Bilde von A. E. G. (Bild 380) vor. Auf diesen überaus charakteristischen und in seiner Art bedeutendsten Stich habe ich bereits im Ersten Teil (S. 420) Bezug genommen. Er zeigt uns die damals typische Symbolik für die der Frau vom Mann erteilte sogenannte „untere Disziplin"; er ist in dieser Hinsicht wohl die klassischste Darstellung dieser aufschlußreichen Symbolik: Es ist die Liebe, welche züchtigt, denn sie züchtigt mit einem Rosenbündel, — das freilich auch Dornen hat. In Worten heißt das: Solche Züchtigungen sind immer ein Zeichen besonderer Liebe. Dieser im Original foliogroße Stich, der etwa um 1780 entstanden sein dürfte, muß dauernd ein sehr großes Interesse erregt haben, denn etwa dreißig Jahre später wurde von derselben Platte ein Neudruck mit einer zwar textlich gleichen, aber dem veränderten Stilcharakter entsprechend abgeänderten Unterschrift in den Handel gebracht. Im Jahre 1796 erschien der große farbige Kupfer „Ein Mirakel" (siehe Beilage), von dem ich weiter oben schon einmal sprach, und der sich auf gewisse Flagellationsorgien bezieht, die damals in den Klöstern zwischen den Nonnen unter sich vorgekommen sein sollen. Das eine ist jedenfalls sicher, daß dieser Kupfer, der zu den berühmtesten und gesuchtesten Dokumenten dieser Art gehört, den zur Flagellationsbegeisterung gesteigerten Kallipygos-Kultus seines Schöpfers unzweideutig beweist. Aus der modernen erotischen Graphik, die von den ausschweifendsten flagellantistischen Darstellungen strotzt, — die zahllosen englischen flagellantistischen Romane und Erzählungen sind dutzendfach mit ebensoviel derartigen bildlichen Darstellungen versehen — gebe ich zwei Beispiele aus dem Werk des Franz von Bayros: Die Erteilung der unteren Disziplin durch den Liebhaber und eine flagellantistische Szene zwischen zwei eleganten Damen (Bild 396 u. 397). Obgleich man im Werke von Bayros auch dem Sadismus begegnet, und zwar zum Teil in seinen ekelerregendsten Formen (siehe S. 304), so sind diese beiden Kompositionen doch nur Dokumente eines gesteigerten Kallipygos-Kultus. Es sind verkleidete Liebkosungen, und solche Darstellungen gibt es noch mehrere von Bayros. Als nächstes Beispiel verweise ich auf eine ähnliche Darstellung von Otto Schoff, die als Illustration zu der oben zitierten flagellantistischen Erzählung „Sappho" im „Venuswagen" erschienen ist (Bild 402). Diese Darstellung, deren es noch zahlreiche ähnliche im Werke von Otto Schoff gibt, bestätigt einwandfrei, daß es sich bei diesem Zeichner nicht bloß um einen allgemeinen Kultus der kallipygischen Reize handelt, sondern um eine ganz ausgesprochen fetischistische Einstellung in dieser Richtung; d. h. daß hierin die dominierende erotische Leitlinie dieses sehr talentierten Künstlers besteht. Von solchen Vorstellungen gehen wahrscheinlich seine allermeisten Inspirationen aus. Es ist angebracht, auch hier daran zu erinnern, worauf ich schon in dem Kapitel „Orgie" hingewiesen habe, daß Otto Schoff auch die mann-männliche Liebe in zahlreichen Lithographien glorifiziert hat. Ganz anders verhält es sich bei dem Zeichner Helmuth Stockmann, von dem ich aus dessen mehrfach genannter Serie „Puder" hier als letztes Beispiel das Blatt „Die Liebkosung" (Bild 403) zeige. Das ist nicht mehr bloß Liebkosung, das ist die wollüstige Gier, die höchste Qual bereiten will und ihre letzte Sättigung erst im Blutvergießen erlebt. Deshalb handelt es sich in diesem Blatt auch vielmehr um ein Dokument des Sadismus. Und das ist tatsächlich auch der erotische Hauptcharakterzug dieses Künstlers, der sich nicht nur sehr deutlich in verschiedenen anderen Blättern aus der Serie „Puder" ausprägt, sondern für den es auch noch andere unwiderlegliche Dokumente im Werke dieses Künstlers gibt. Ich registriere, daß Stockmann auch die Nekrophilie als zeichnerisches Motiv behandelt hat, und jede nekrophile Phantasie wurzelt meines Erachtens direkt im Sadismus. Als einen modernen Künstler,

390. Die Badende. Gemälde von J. J. Henner

391. Das kauernde Mädchen. Marmorplastik von Auguste Rodin. Rodin-Museum, Paris

der den bis zum Sadismus gesteigerten Flagellantismus auch in Form von Gemälden gestaltet hat, nenne ich schließlich noch den Franzosen Louis Malteste und zitiere sein Gemälde „Inquisition", das vor einigen Jahren im Pariser Salon zu sehen war, und das ein nacktes junges Weib zeigt, das in einem Verließ an eine Säule gefesselt ist, während sich der Henkersknecht eben zur Folterung vorbereitet. Malteste ist auch der Illustrator verschiedener exzessiver flagellantistischer Erzählungen, woraus sich ergibt, daß die sadistische Note dieses Künstlers sich auf einem stark entwickelten Gesäß-Fetischismus aufbaut. —

Der Flagellantismus reflektiert in jeder seiner Formen und Steigerungen in der Literatur ebenso stark und umfangreich wie in den bildenden Künsten. Wenn die Zahl der bildlichen Gestaltungen in die Zehntausende geht, so die literarischen Expektorationen dieser Veranlagung in die vielen Hunderte. Dabei ist zu bemerken, daß auf diesem Gebiet viel häufiger noch als sonstwo Wort und Bild miteinander verbunden sind, das heißt, daß die meisten literarisch flagellantistischen Stilübungen mit Illustrationen versehen erscheinen. Das gilt sogar von den mit Schreibmaschinenschrift hergestellten Publikationen, denen man in den letzten Jahren immer häufiger begegnet.

Im Ersten Teil dieses Buches habe ich aus der früheren Literatur den erotischen Roman „La Thérèse philosophique" als das berühmteste und durch zahlreiche Nachdrucke, Übersetzungen usw., auch verbreitetste Opus dieser Art bezeichnet (siehe dort S. 420). Aus diesem Roman gebe ich im französischen Urtext die folgende grotesk anmutende Szene:

„Un jour je fus introduite par une petite porte de derrière chez un homme de nom et fort riche, à qui, depuis cinquante ans, tous les matins une fille nouvelle pour lui, rendait pareille visite. Il m'ouvrit lui-même la porte de son appartement. Prévenue de l'étiquette qui s'observait chez ce paillard d'habitude, dès que je fus entrée, je quittai robe et chemise. Ainsi nue, j'allai lui présenter mes fesses à baiser, dans un fauteuil où il était gravement assis. Cours donc vite, ma fille, me dit-il, tenant d'une main son paquet qu'il secouait de toute sa force, et de l'autre une poignée de verges dont mes fesses étaient simplement menacées. Je me mets à courir, il me suit: nous faisons cinq à six tours de chambre, lui criant comme un diable, cours donc, coquine, cours donc. Enfin, il tombe pâmé dans son fauteuil; je me rhabille, il me donne deux louis et je sors."

392. Liegende. Gemälde von Auguste Renoir

393. Vor dem Spiegel. Gemälde von Toulouse-Lautrec. 1901

Aus den Schriften des Montesquieu zitiere ich den folgenden Brief einer sich nach Geprügeltwerden sehnenden jungen Frau; eine Illustration zu dem russischen Sprichwort: „Ich werde von meinem Mann nicht geliebt, er schlägt mich nicht“: „Meine liebe Mutter! Ich bin die unglücklichste Frau von der Welt. Ich habe Alles gethan, um mir die Liebe meines Mannes zu erwerben, aber es war vergeblich. Gestern hatte ich Tausenderlei im Hause zu schaffen; aber ich ging aus und kam den ganzen Tag nicht wieder heim. Als ich zurückkam, dachte ich, er würde mich tüchtig durchprügeln; aber er schwieg ganz still. Da wird meine Schwester doch ganz anders behandelt; alle Tage schlägt ihr Mann sie braun und blau. Sie darf keine Mannsperson ansehen, ohne daß er sie mit einem Schlage zu Boden streckte. Aber freilich, sie haben sich auch sehr lieb und leben miteinander im glücklichsten Frieden. Das macht sie auch so stolz. Aber lange werde ich ihr keine Ursache mehr geben, mich zu verachten. Ich habe mir vorgenommen, es um jeden Preis dahin zu bringen, daß mein Mann mich lieben soll. Ich werde seine Wuth so lange reizen, bis er es unmöglich findet, mir seine Liebesbeweise zu versagen. Es soll nicht heißen, daß ich nicht geprügelt werde und im Hause lebe, ohne daß man an mich denkt. Bei dem kleinsten Nasenstüber, den er mir versetzt, will ich aus Leibeskräften schreien, damit die Leute denken, daß es ordentlich bei uns zugeht; und ich glaube wirklich, wenn ein Nachbar mir zu Hilfe käme, so würde ich ihn erwürgen. Ich bitte Dich inständig, liebe Mutter, führe es doch meinem Manne recht ernstlich zu Gemüthe, wie unwürdig er mich behandelt, wie anders machte es mein Vater, dieser brave Mann; ich denke noch daran, wie ich als kleines Mädchen manchmal meinte, er liebe Dich ein bißchen gar zu sehr. Ich umarme Dich, meine liebe Mutter.“

Der im „Venuswagen“ abgedruckten flagellantistischen Erzählung „Sappho“ von E. Jouy entnehme ich die folgende literarisch sehr zurückhaltende Schilderung, die der heimliche Zeuge einer flagellantistischen Orgie zwischen jungen Mädchen seinem gleichartig veranlagten Freunde schickt:

„Diesem ersten Spiel folgte bald ein zweites, ungestümeres. Jede der drei Nymphen versah sich mit einem Rosenstock, dessen größte Dornen man entfernt hatte. Auf ein Zeichen hin wurde ich jetzt Zeuge eines Kampfes, der in viel höherem Maße die Blicke der Olympier zu fesseln verdient hätte, als wie sie dein Bramarbas Homer so oft beobachten ließ. Dort war es ein Ruhm, zu schlagen, hier, geschlagen zu werden. Myrrha wollte als erste die Arena betreten. Indes Sappho ihrer süßen Leidenschaft auf den schneeigen Schultern und den Lilienhügeln, Altären eines profanen Kultes, die Zügel schießen

394. Rückenakt. Lithographie von Fritz Huf

ließ, führte Coralie mit leichterer Hand noch flammendere Streiche gegen das zarte Gewebe von Myrrhas Alabasterbusen und verfolgte Amor mit rächender Rute sogar bis in seinen geheimsten Schlupfwinkel. Myrrha aber ein Abbild jener todesmutigen Indianer, die in Todespein noch ihrer Henker spotten, trieb ihre holden Peiniger mit Wort und Geste an, zeigte ihnen die Stellen, die ihre Streiche treffen sollten. Ihr schöner Körper, den eine verschwenderische Natur im Glanze der Lilien erstrahlen ließ, färbte sich fast unmerklich mit leuchtendem Inkarnat, so wie man am frühen Morgen den Silbersaum des Horizontes in der Morgenröte erglühen sieht. Nun nahm Coralie den Platz Myrrhas ein und erwies sich als nicht minder mutig. In wohl zwanzig verschiedenen Stellungen zwischen ihren beiden Freundinnen sah sie, in mehr freudiger als peinlicher Erregung, den Alabaster ihrer knospenden Reize hinter einem roten Vorhang verschwinden. Nur ein Plätzchen, das Heiligtum der Liebe, entging dem Sturm im Schutze jener beweglichen Säulen, die seine Pforten zieren und gleichzeitig schließen: so machte man Coralie zärtliche Vorwürfe, ja, forderte schließlich die widerstandslose Preisgabe der heiligen, bis dahin geschützten Stätte. Das gefügige Kind ergab sich in alles: Coralie neigte ihren Oberkörper vornüber, dessen lustgeschwellte Biegung nun an einem neuen Horizonte zwei Gestirne von verschiedenen Ausmaßen und Einflüssen aufflammen ließ, deren eines, der Sonne ähnlich, glüht, Frucht bringt und Leben spendet, wohingegen das andere, gleich dem Gestirn der Nacht, nur über erborgtes Licht und unfruchtbare Wärme verfügt, sich aber nichtsdestoweniger Anhänger unter den Astronomen gewonnen hat. Diese letzte Prüfung, deren sich der kleine Schächer mit entzückender Grazie unterzog, entfachte vollends die Lust zu lodernder Glut. Aber als nun ihre Freundinnen an dem Stöhnen des Opfers, dem Erschauern des jungen Körpers und dem Tasten der Hände, die absichtslos nach dem Herde des Brandes griffen, erkannten, daß es Zeit war, innezuhalten, da sprang Sappho in die Arena, nicht ohne vorher ihre Freundinnen zu bitten, sich mit neuen Ruten zu versehen, an denen die Dornen nicht entfernt werden sollten. Welche Farben, welch Pinsel, welche Maler könnten sich vermessen, auf einem Gemälde all die Leidenschaft, die Grazie, das Leben und die göttliche Verwirrung so zum Ausdruck zu bringen, wie sie in Sapphos Vorwurf zur Geltung kamen?

Rückenakt

Rotelzeichnung von Fritz Erler (Verlag Gurlitt)

Ich kann deiner Phantasie nur immer die schöne Sinnlichkeit Sapphos vorhalten, die sich in einer Art Raserei unter den Streichen der Lustruten wand und sich in tausenderlei Bewegungen den ersehnten Schlägen darbot: ihre Seele ist Flamme, deren Farben ihr Körper widerspiegelt. Und dabei leuchten einige Blutstropfen wie Rubinen auf einer Purpurmatte. Aber welcher Worte soll ich mich bedienen, um dir das Phänomen zu vergegenwärtigen, das nunmehr vor meinen Augen sich gebar!..." (Bild 402.)

Hier mag eingeschaltet sein, daß, wenn auch der Flagellantismus im wirklichen Leben eine ganz ungeheure Rolle spielt, so doch die überwiegende Mehrzahl aller sogenannten Erlebnisschilderungen nur ein Produkt der persönlichen Wunschphantasie ihrer Verfasser ist. Solches gilt natürlich auch von dem berühmtesten flagellantistischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts „Lenchen im Zuchthause" von W. Reinhard, aus dem ich die folgende kurze Stelle zitiere:

„Meine Schlafkameradin mußte hinzutreten. Ich saß still und betete. Der Direktor las das Urteil vor. Sie wurde gefaßt, übergelegt und ausgestreckt, befestigt, der Rock hinaufgezogen, die Glieder erschienen aufs Deutlichste und in ganz reiner Gestaltung wie unter der Hand des Formgießers unter den bläulichen Hosen, die man sogleich so stramm anzog, daß sie wirklich zu einer zweiten Haut wurden. Oh, das ist schön, daß es auf Hosen geht! Da sieht man die Konturen recht und das Leben des Fleisches. Man darf nur von Zeit zu Zeit wieder recht anziehen, daß der Einschnitt sich tief einsenkt und die zwei Globen scharf gesondert werden. Man kann sich so für den Verlust der Ruthe ziemlich trösten. Und so dünn und leicht das Zeug! Das arme Mädchen! Das nette, hübsch geformte, sehr wohl ausgeprägte, bereits zitternde Hinterchen, mit den fest zusammengedrängten kugelrunden Bäckchen, wird schwer darunter leiden; aber Andern wird es Vergnügen machen..." (vergl. auch E. K. II, S. 420 und Bild 341.)

Zur Charakteristik des ersten Auftauchens flagellantistischer Sehnsüchte zitiere ich aus einem modernen Erotikon diese Stelle:

„In diesem Augenblick, als mir die ganze Schwere der Situation bewußt wurde und mir deutlich war, daß ich beim Nachhausekommen eine gehörige Tracht Prügel von meinem Vater beziehen würde, empfand ich ein sonderbares, durchaus nicht unangenehmes, sondern wohltuendes Gefühl, das von einem Punkte auszugehen schien und meinem Körper gleichsam wie ein schmeichelndes Jucken durchzitterte. Ich konnte nicht herausbekommen, von wo dieser geheimnisvolle Reiz ausging, ich empfand aber den Wunsch, daß er recht lange andauern möchte."

Zu den besseren Erzeugnissen der flagellantistischen Literatur gehört der 1912 in Berlin erschienene und von mir bereits weiter oben herangezogene, angeblich nach dem Englischen des Berini-Bell bearbeitete Roman „Frank und ich". Der Verfasser dieses Romans vertritt die These, daß das Peitschen oder Züchtigen der Frauen beim Mann die Potenz erheblich steigere, am meisten potenzsteigernd sei das Zuschauen bei solchen Szenen;

395. Die Diva. Tuschzeichnung von J. Fenneker

andererseits soll bei der Frau die Wirkung darin bestehen, daß der schließlich erreichte Orgasmus durch vorhergegangene Züchtigungen auf die Posteriora an Intensität den höchsten Gipfel darstelle. Ich zitiere die folgenden, diesen Theorien entsprechenden Stellen:

„Der Anblick des Popos bei Weibern war mir von jeher äußerst lieb. ‚Franks' (Frank ist ein junges Mädchen von etwa fünfzehn Jahren in Knabenkleidern. E. F.) aber war der erste, den ich geprügelt hatte. Ich hatte bisher nicht, wie andere Männer, ein besonderes Gefühl beim Durchprügeln von Weibern gehabt; jetzt war ich mir dessen bewußt, daß es mir fortan Lust bereiten würde. Es war sozusagen das Werk eines Augenblicks gewesen, mich in einen Verehrer der Rute zu verwandeln." Weiter: „Als sie wieder zu Atem gekommen war, meinte sie lachend, daß ich noch nie so viel Kraft entwickelt habe, und daß sie nie geglaubt hätte, Rutenpeitschen könne mich derart erregen. Lächelnd küßte ich sie und sagte, es sei eine altbekannte Tatsache, daß die Potenz des Mannes steige, wenn er ein Weib peitsche oder zusehe, wie sie gepeitscht werde." Dem Roman „Agnes und Christine" entnehme ich eine Stelle, wo die flagellantistische Züchtigung nur als eine Art zärtlicher Liebkosung geschildert ist: „Dann schlug er mit kundiger Hand die Röcke der jungen Frau zurück, so wie man mit kleinen Kindern verfährt, die eine Tracht Prügel bekommen sollen, und ließ die weichen Falten des Hauskleides glockenförmig über Agnes Kopf fallen. . . Das Hemd folgte den Röcken und zwei entzückende Rundungen tauchten aus der Flut von Battist und Spitzen auf. Erich riß eine lange Seidenquaste ab, die sich an dem Divan befand, und ging daran, seiner Freundin eine väterliche Züchtigung angedeihen zu lassen. Die Schläge wurden so sanft geführt, so genau auf die Stelle, die sie treffen sollten, daß sie nur einen angenehmen Kitzel hervorriefen, den leidenschaftliche Küsse häufig unterbrachen. Agnes wollte sich zwar erheben, aber ein starker Arm hielt sie in der Stellung fest und die Züchtigung nahm ihren Fortlauf. Sie dauerte lange, bis zu dem Augenblick, da Erich sich vor Leidenschaft nicht mehr halten konnte . . ."

Die Methoden der strengen Mama oder der strong governess, wie es im masochistischen Jargon heißt, illustriere ich durch das folgende Zitat, das dem vor kurzem mit Schreibmaschinenschrift, Umfang 149 Seiten, erschienenen Roman „Die Philantrophin" von William Birch (Budapest, ohne Jahr) entstammt. Durch diesen Roman soll belegt werden, daß Schlagen, Zuschauen und Geschlagenwerden letzten Endes gleich vergnüglich ist:

„Leg' dich mal über meinen Schoß!" „Ach nein, Mama, ich fürchte mich so", „Nur ein ganz winziges Kostpröbchen für mein neues Töchterchen!" „Aber nicht so sehr!" „Gewiß, nicht so sehr! Komm nur rasch!" Und schon lag die anmutige Gestalt des schönen Mädchens schwer über den Schenkeln der jungen Frau. Diese konnte sich vor Wollust kaum mehr beherrschen. Rasch streifte sie die kostbaren, auf das eleganteste gearbeiteten Röckchen empor und das kurze Seidenspitzenhöschen herab, entfernte das verhüllende Hemdchen — — und genoß den Anblick wohl der zartesten, schönsten Halbkugeln, die sie in ihrem an flagellantistischen Erfahrungen so reichgesegneten Leben gesehen hatte. Weiter: „Mama Bloch hatte recht behalten: Bald wurde es dem schönen jungen Mädchen so seltsam wohl und süß, daß sie gern noch einmal über den Schoß der Dame liegen wollte. ‚Nein, für jetzt ist's genug. Jetzt sollst du sehen, wie man junge Mädchen schlägt.'"

396. Das Gefühl.
Aus: „Die fünf Sinne". Aquatintablatt von Fr. von Bayros

An solchen Dokumenten erkennt man natürlich auf den ersten Blick, daß es sich in keinem Teil um Wirklichkeitsschilderungen handelt, sondern ausschließlich um literarisch sich abreagierende Wunschphantasien.

*

397. Züchtigung. Federzeichnung von Fr. von Bayros

Das Weib als Künstlerin. Meine Untersuchungen über das Wesen der Kunst und der für ihr Entstehen hauptsächlich in Frage kommenden Triebkräfte beschränken sich, wie dem Leser schon der erste Blick in diese Arbeit zeigt, prinzipiell auf die Kunst als Produkt des Mannes. Der Hauptgrund, weshalb ich so verfahren bin, besteht darin, daß bei Vermengung männlicher und weiblicher Kunstprodukte eine klare Herausarbeitung der entscheidenden Gesichtspunkte unmöglich gewesen wäre. Man muß bedenken, daß für die weibliche Beschäftigung mit Kunst und Literatur in den meisten Zeiten ganz andere gesellschaftliche Bedingungen bestimmend waren als für die des Mannes. Das sich künstlerisch betätigende Weib war durch die Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit hinsichtlich dessen, „was sich für die Frau schickt", durch eine ganze Reihe Beschränkungen eingeengt, die bei ihm sowohl die Wahl des Stoffes als auch dessen Bearbeitung entscheidend beeinflußten. Viele Probleme, denen man in der Kunst des Mannes begegnet, fehlen im künstlerischen Schaffen des Weibes vollständig, und bei ebensoviel anderen ist niemals das letzte Wort gesagt, wie es von seiten des Mannes zwar nicht immer, aber hundertemal in der Kunst ge-

398. „La Langue universelle". Gemälde von Raphael Kirchner

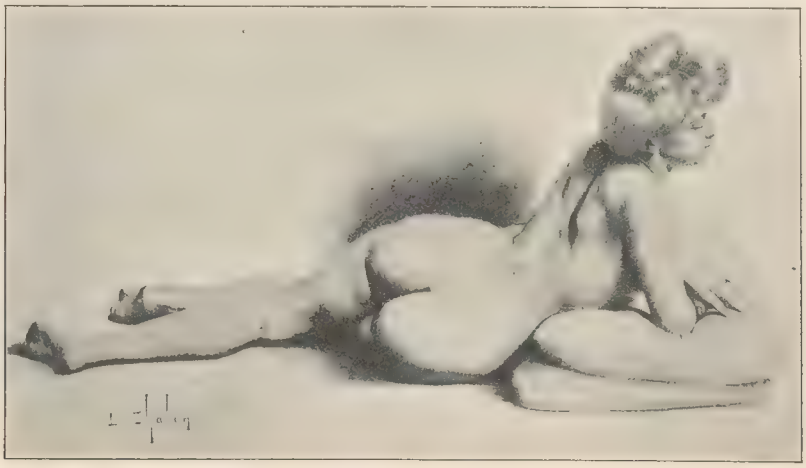
schehen ist. Schon aus diesem Grunde ist eine systematische Nebeneinanderstellung männlicher und weiblicher Kunstdokumente, die das gleiche erweisen sollen, unmöglich. Dies gilt jedenfalls für die Vergangenheit. Ein anderer Grund, weshalb ich so „einseitig" verfuhr, ist der, daß es mir in dieser Arbeit u. a. auch darum zu tun war, einige Wurzeln des Schöpferischen im menschlichen Produktionsprozeß aufzudecken; und das Schöpferische knüpft sich nach meinen früheren Untersuchungen und darum nach meiner Überzeugung ausschließlich an den Mann und hängt mit dessen aktiver Rolle im Geschlechtlichen zusammen, während dem Weibe infolge seiner passiven Rolle im Geschlechtlichen das wirklich Schöpferische mangelt. Diese Wesensverschiedenheit gilt natürlich auch hinsichtlich der Kunst und wird keineswegs durch den Umstand widerlegt, daß Tausende von Frauen ebenfalls künstlerisch tätig sind, und daß es ebensoviel Kunstwerke aus Frauenhand gibt, die solche aus Männerhand weit überragen. Denn auch nicht jedes von einem Manne geschaffene Kunstwerk ist als schöpferische Leistung zu werten. Diesen Standpunkt kann ich hier nur aussprechen, auf eine Begründung muß ich verzichten, weil das Problem des Schöpferischen ein Thema für sich ist, trotz den vielen Zusammenhängen mit den hier erörterten Grundfragen, und weil es außerdem ein Thema ist, das eine sehr ausführliche Behandlung erfordert.

Wenn ich vorhin sagte, daß die ganz anderen gesellschaftlichen Bedingungen für das künstlerische Schaffen des Weibes im Vergleich zu denen des Mannes jedenfalls für die Vergangenheit gelten, so muß ich nun hinzufügen, daß hierin in den letzten Jahrzehnten ein wesentlicher Wandel eingetreten ist. Dieser Wandel ergab sich, wie ich schon mehrfach hervorhob, aus den in derselben Zeit erfolgten großen wirtschaftlichen Umwälzungen, die zu völlig anderen Anschauungen in den Fragen der privaten und der öffentlichen Sittlichkeit geführt haben. In den letzten zwanzig bis dreißig Jahren sind die früheren engen Grenzen, die das gesamte Tun des Weibes umhegten und seine ganze Gefühlssphäre verfälschten, großenteils gefallen. Dem Weib werden heute im Geschlechtlichen, wenn auch nicht immer offiziell, so doch stillschweigend, ähnliche Rechte eingeräumt wie dem Manne. Noch mehr: Ein ganz neuer Menschentyp hat sich in dieser Zeit herausgebildet und vor allem ein ganz neuer Frauentyp (S. 250 und 285); in der Literatur ist dieser Typ z. B. dargestellt in dem Roman „La Garçonne" von P. Marguerite. Dieser Wandel spiegelt sich selbstverständlich auch

399. **Die Faulheit.** Farbige Gravüre von André Lambert. 1918

sehr deutlich in der von Frauen geschaffenen modernen Kunst; in der Malerei, der Plastik und der Graphik kaum weniger deutlich als in der Literatur. Die weibliche Kunst spricht heute eine viel reichere und vor allem auch offenere Sprache als ehedem; zahlreiche Frauen exhibitionieren heute in der Kunst ihre Seele genau so bis über die Knie wie ihre Beine. Weil dem so ist, darum möchte ich als Schlußstein meiner gesamten Darlegungen über den Hauptgedanken meiner Arbeit — daß Kunst, individuell angeschaut, erotischer Ausdruck ist — in einem kurzen Sonderabschnitt, auf wenige charakteristische Beispiele konzentriert, belegen, daß diesem heimlichen Gesetz selbstverständlich nicht nur der künstlerisch gestaltende Mann, sondern auch das künstlerisch gestaltende Weib folgt. Ich will also demonstrieren, daß die Kunst auch für das Weib das Mittel ist, seine von der Wirklichkeit unerledigt gelassenen Sehnsüchte auf diese Weise auszuleben, d. h. in der Phantasie zu erfüllen. Diese Tatsache ist, wie oben gesagt, früher in der Kunst des Weibes sehr stark verschleiert gewesen, heute läßt sie sich an einer Reihe absolut unwiderleglicher Dokumente, zu denen sich ihre weiblichen Urheber offen vor aller Welt bekennen, einwandfrei nachweisen. Und dieser Nachweis dünkt mich an dieser Stelle unerläßlich. Hierin handelt es sich nicht nur um ein ebenfalls sehr wichtiges Glied in der Kette meiner Beweise, sondern damit ist von vornherein auch der etwaige Einwand beiseitegeschoben, als würde die Kunst im Individuellen auch von anderen Wurzeln als den von mir aufgezeigten gespeist. Denn was in diesem Punkt für die Kunst des Weibes gelten würde, würde wenigstens bis zu einem gewissen Grad auch für die des Mannes gelten. —

Aus der Reihe der bildenden Künstlerinnen greife ich drei Namen heraus, die deshalb als typische Beispiele gelten können, weil bei ihnen bestimmte erotische Tendenzen teils vorherrschen, teils in für sich abgeschlossenen Werken die einzige Dominante bilden. Es sind dies die Malerin Adele Fink und die Graphikerinnen Helene Kainer-Schneider und Margit Gaal. Adele Fink wählt mit Vorliebe Stoffe aus dem Gebiete der lesbischen Liebe: Frauen, die gegenseitig in Zärtlichkeit miteinander verschmolzen sind, wo eine vor der andern kniet, wo eine die andere verliebt küßt und umschlingt. Die Pointierung auf dieses Thema kann unmöglich etwas anderes erweisen, als daß in dieser Form der Gefühlsbetonung eigene Gebundenheiten zum Ausdruck kommen. Durch die künstlerische Intensität, mit der diese Stoffe von der genannten Künstlerin in ihren Bildern gestaltet sind, wird der Beweis unwiderleglich. Was ich



400. Die Faulenzerin. Gemälde von Louis Chalon

401. Frauen. Radierung von J. Pascin

so oft bei Kunstwerken männlicher Herkunft zur Charakteristik sagen mußte, gilt auch hier: Jeder Pinselstrich ist erfühlt, jeder ist eine Art Liebkosung. Wer aber in einer solchen Weise malt, verrät nicht nur, sondern proklamiert damit direkt seine eigenen erotischen Sehnsüchte; er exhibitioniert sie. Von Lene Kainer-Schneider ziehe ich zur Charakteristik deren Illustrationen zu den „Hetärengesprächen" des Lukian heran, die im Jahre 1920 bei Julius Bard in Berlin erschienen sind. In den rund dreißig Steinzeichnungen, mit denen dieser berühmte Text illustriert ist, dominiert das Weib. Das ist an sich logisch. Denn es handelt sich ja um Dirnengespräche. Stofflich nicht notwendig dagegen ist es, und auch nicht logisch, daß der Mann gänzlich fehlt, denn, abgesehen von dem berühmten fünften Gespräch, das der lesbischen Liebe gewidmet ist, werden in den Lukianischen „Hetärengesprächen" ausnahmslos Liebesbeziehungen zwischen Männern und Frauen behandelt. Ebensowenig ist es stofflich notwendig, daß fast alle dargestellten Frauen irgendwie erotisch erregt aufgefaßt sind, denn es handelt sich niemals um die Schilderung von direkten Liebesbetätigungen, sondern immer nur um Diskussionen über Untreue, über schlechtes Benehmen der einen oder der anderen im Verkehr mit dem Freund, um Vorwürfe von seiten der Mutter usw. Angesichts dieser Widersprüche darf man nicht nur schlußfolgern, sondern man muß geradezu, daß das tiefste Interesse auch dieser Künstlerin im besonderen Grad an das Weib gefesselt ist, und daß vor allem die durch das Weib erlebten erotischen Sensationen inspirativ ihre Phantasie befruchten. Die dritte Künstlerin, die ich hier heranziehe, die Ungarin Margit Gaal, ist im allerstärksten Grad exhibitionistisch eingestellt, und sie offenbart ebenso unverschleiert ihre heterosexuellen wie ihre gleichgeschlechtlichen Liebessehnsüchte. Ich begründe dies durch die Mappe „Songes", eine Serie von zehn erotischen Lithographien, die aus den Jahren 1920 und 21 stammen. Damit auch nicht der geringste Zweifel aufkommen kann, daß es sich in den auf diesen Blättern dar-

402. Verliebte Züchtigung. Radierung von Otto Schoff

gestellten Liebesszenen um die persönlichsten Liebeswünsche dieser Künstlerin handelt, stellt sie an die Spitze der Serie ihr Selbstporträt, unterschrieben moi-même. In diesem Selbstporträt stellt sich Margit Gaal selbst als die leidenschaftlich Werbende und ebenso Umworbene dar. Die Titel der einzelnen Blätter lauten: „Leda", „Le Chat", „Tentation de St. Antoine", „Le Bain", „Les Amies" (naturalistische Illustration zu einem lesbischen Sonett von Paul Verlaine), „Susanne", „Apollo Belvédère", „Danse galante" und „Le Moment". Auf allen diesen Blättern ist das Weib, d. h. die Künstlerin selbst, wie sich aus dem Vergleich mit dem Selbstporträt feststellen läßt, in irgendeiner Weise ekstatisch liebend oder aufs Brünstigste begehrt gezeigt. Als besonders bezeichnend hebe ich die drei letztgenannten Blätter hervor. Auf dem Blatt „Apollo Belvédère" schmiegt sich eine mondäne, nur sehr negativ bekleidete Dame in höchster erotischer Liebessehnsucht an die marmorne Bildsäule des Apoll von Belvédère; sie zerfließt dabei vor Wollust. Es ist anscheinend die Symbolisierung des Weibes, das den vollkommenen Mann ersehnt, weil es von diesem die höchste Befriedigung seiner erotischen Wünsche erhofft. Auf dem Blatt „Danse galante" trägt ein junger Herr in Balltoilette seine vor wollüstiger Hingabe zerfließende Tänzerin auf den Armen aus dem Saal. Während des Gehens preßt er seinen Kopf in ihren Schoß, den er durch das duftige, nur aus einem dünnen Flor bestehende Ballkleid hindurch küßt. Sie selbst gibt sich hemmungslos dieser intimen Liebkosung hin. Aus dieser Auffassung ergibt sich, daß sich die Wunschphantasie der Künstlerin bei dem Gestalten dieses Blattes in der Richtung des Cunnilingus bewegte. Auf dem Bild „Le moment" sitzt dieselbe junge Dame nackt auf dem Schoß eines auf einem Korbstuhl sitzenden jungen Mannes und gibt sich ihm in dieser Stellung hin; d. h. beide, sie und er, erleben in diesem Augenblick „Le moment", nämlich den Orgasmus. . . . Das ist die höchste Steigerung des persönlichen weiblichen Exhibitionismus, die sich denken läßt. Solche Erlebnisse wünsche ich mir! Das schreit die Künstlerin Margit Gaal durch diese Blätter in verzehrender Ekstase aller Welt in die Ohren. . .

Mit der Feder kann man, wie wir wissen, seine Gefühle natürlich ebenso deutlich ausdrücken wie mit dem Pinsel und dem Zeichenstift, sofern man die nötige Courage dazu hat. Zahlreiche weibliche Selbstbekenntnisse in Poesie und Prosa beweisen dies. Ich begnüge mich aber auch hier mit drei klassischen Beispielen. Als Erste zitiere ich die norddeutsche Dichterin Margarete Beutler mit einer an Drastik nicht zu übertreffenden Liebesaufforderung im Hamburger Dialekt:

„Potz Deubelsdreck und Schwerebrett,
Ick jeh mit Jette Lück zu Bett.
Jette, komm in't Heu mit mich,
Sieben Kinder mach ick dich;
Willstu nich, denn willstu nich,
Aber haben muß ick dich,
Denn mir puckerts fürchterlich.
Jette, komm in't Heu zu mich!"

Man kann das „ich will" und „er soll" nicht deutlicher ausdrücken. Denn wie der dichtende Mann seine Liebessehnsucht sehr häufig im Weibe verlarvt, so in diesem Fall das Weib die ihrige in der Gestalt des Mannes. Der „Ick", der mit Jette Lück zu Bett gehen will, ist eben die Verfasserin. Oder genauer: Sie will vom Manne so behandelt werden wie Jette Lück. Daß Margarete Beutler den Drang hat, im Gedicht vor allem die starke individuelle Libido zu gestalten, beweisen uns außerdem aufs deutlichste die ausgezeichneten Übertragungen der ausschließlich erotischen Epigramme des Clément Marot aus ihrer Feder, die ich in diesen Bänden mehrfach herangezogen habe. Wenn man an dieser Lyrik der Margarete Beutler den exhibitionistischen Charakter nicht verkennen kann, so andererseits aber auch nicht die Tatsache, daß ein zwar sehr derbes, aber auch sehr gesundes Empfinden daraus spricht. Als

## Ungeniert

Aquarell von Georg Grosz

zweites Beispiel nenne ich die seit einer Reihe von Jahren viel gelesene Dichterin Marie Madeleine. Marie Madeleine dichtet ausschließlich in der Ichform. Natürlich sagt sie schon dadurch aufs deutlichste, daß es sich in den betreffenden Gedichten um ihre eigenen Sehnsüchte dreht. Andererseits handelt es sich in allen um physisch sehr konkrete erotische Wunschphantasien. Zur Charakteristik zitiere ich als erstes aus dem Gedichtband „In Seligkeit und Sünden" das Gedicht „Goldhelm", ein Bekenntnis ihrer Sehnsucht nach dem physisch starken Mann, der alle weibliche Liebessehnsüchte zu stillen vermag:

„Weißt du, warum wie im Sturm
meine Gier dir entgegenfliegt,
Weißt du, warum meine Sehnsucht sich bäumt? —
Weil wie ein Helm von Gold das Haar um den Kopf
Leuchtender, als ich es je geträumt. — [dir liegt,

Weißt du, warum mein Herz mir schlägt in verZitternder, als ich es je geglaubt? [langender Qual,
Weil deine Augen blau sind wie gehämmerter Stahl
Unter dem Goldhelm auf deinem Haupt.

Und deines Gliederbaus drohende, strotzende
Weißestes blendendes Marmorbild! [Kraft,

403. Die Liebkosung. Radierung von Helmuth Stockmann

Ach, wie du leuchten mußt im Dunkel der Liebes-
Wenn der Sprudel der Lüste quillt. [nacht,

Allzulange schon lechze ich. Jetzt ist es Sehnens genug.
Still' mir den Durst, du, und mache mich satt.
Sieh, mein Verlangen umstürmt dich wie brausender Adlersflug, —
Goldhelmträger, komm auf die Lagerstatt! — —"

Als zweite Probe zitiere ich das Gedicht „Die Herzogin"; eine Schwelgerei in dem Gedanken, wie schön es für ein erfahrenes Weib sein muß, einen in der Liebe noch gänzlich unerfahrenen jungen Mann zu verführen und ihn in die Mysterien der Wollust einzuweihen. Mit dieser Schwelgerei paart sich obendrein die aus einem Minderwertigkeitsgefühl entspringende und in dieser Richtung charakteristische Wunschphantasie, über die gewöhnliche Menschheit emporzuragen, „etwas Besseres" zu sein, nämlich eine Herzogin. Die entscheidenden Verse dieses Gedichtes lauten:

„Das war des Königs jüngster Kornett,
Der war so göttlich schlank in den Hüften,
Der lag bei mir im Spitzenbett,
Umwogt und umhaucht von berauschenden Düften.

Ach, wie dein adliger Körper mich freut
Und über den Lippen der blonde Flaum . . . —
Hab' Küsse über dich hingestreut
Wie Blütenblätter ein Frühlingsbaum.

‚Kornett, was atmest du denn so schwer, —
Verlangt so schmerzlich das junge Blut? . . .
Was zittern denn deine Flanken so sehr?
Weißt du noch nicht, wie die Liebe tut?

Bist du denn schon so sehr berauscht,
Daß ein Frauenmund auf deinem liegt
Und brennende Küsse mit dir tauscht,
Indes dich mein Arm so süß umschmiegt?

Ich will noch ein bißchen scherzen mit dir,
Ein bißchen tändeln nach Katzenart, —
Den leuchtenden Körper herzen dir,
Bis stolz ein Mann aus dem Jüngling ward!

Und zeig' ich dir meinen Liebesgarten, —
Was wirst du vor Verlangen so bleich? . . .
Wir wollen doch noch ein bißchen warten . . .
Werd' nicht so toll! . . . Ich komme ja gleich . . .'

Und plötzlich — — draußen ein Stimmengewirr!
‚Her mit der Aristokratenbande!' — —
Weiberstimmen gellend und irr:
‚Holt sie heraus mit Schimpf und Schande!'

404. Die Schlafende. Federzeichnung von George Grosz

Holt sie heraus aus der goldenen Pracht, —
Her mit dem girrend verbuhlten Weib!
Läßt sich kosen bei Tag und Nacht, —
Her! Wir wollen ihr an den Leib!' — —

Sie rissen uns aus dem Spitzenbett
Hinaus auf die schmutzigen lärmenden Gassen, —
Da mußte des Königs jüngster Kornett
Sein blühendes, glühendes Leben lassen . . ."

Als dritte Probe zitiere ich das Gedicht „Kastanienbäume", eine rein phallische und zugleich pluralistische Phantasie:

„Versenkt in machtvoll schwellende Träume,
Seh' ich sie an, und mein Herz erbebt
Von allem, was so bezwingend lebt
Im Zeugungsrausch der Kastanienbäume.

Sie stehen wie eine Reihe von Kriegern,
Längs des Stromes, und ragen starr
Wie eine kräftestrotzende Schar
Von waffenbewehrten, stolzen Siegern.

Aus der Rüstung drohendem Dunkel
Blenden strahlend die Lanzenspitzen; —
Wie ihre leuchtenden Farben blitzen
Aus dem metallischen Blättergefunkel.

Sie stehen zum Liebeskampfe bereit, —
Hohe Herrscher ob niederem Volke! —
Und um sie ist eine feurige Wolke
Von wollustspendender Männlichkeit. — —"

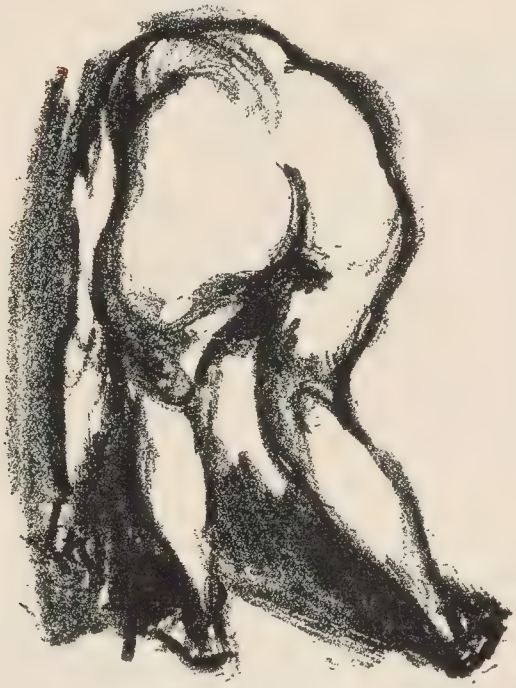
In diesem Gedicht handelt es sich von allen dreien um die kühnste Form der weiblichen Exhibition; denn es ist nicht mehr der ganz bestimmte individuelle Mann, der ersehnt wird, sondern einerseits der Mann als bloßes Geschlechtswerkzeug, andererseits der Mann in seiner Masse. Es ist die erotische Begeisterung für die phallische Vielheit. Angesichts dieser drei Proben, die ich aus den Gedichten Marie Madeleines ausgewählt habe, und die sich durch zahlreiche gleichartige vermehren ließen, ist es doppelt interessant, zu erfahren, daß die Dichterin auf die mehrfach an sie gerichtete Frage, ob sie alle die in ihren Gedichten geschilderten Dinge auch erlebt habe, die zweifellos wahrheitsgemäße Antwort

405. Die Schlafende. Lithographie von Boris Grigorieff

gegeben hat, daß sie überhaupt nichts nach dieser Richtung erlebt habe: „Man hat noch nicht einmal meine Fingerspitzen geküßt. Aber es gibt nichts auf der Welt, das unberührter ist als ich! Ich habe nichts begangen als Gedankensünden!" (E. K. II, S. 56.) Dieses Geständnis macht die Gedichte der Marie Madeleine für unsere Zwecke doppelt wertvoll, d. h. zu den geradezu klassischsten Beweisen dafür, daß vom Dichter durch die Mittel der Kunst die in der Wirklichkeit unerledigt gebliebenen Wünsche erfüllt werden. Daß Marie Madeleine mit der Behauptung ihrer persönlichen physischen Unberührtheit tatsächlich nicht flunkert, ergibt sich für jeden Kenner übrigens schon aus dem schwülen Charakter dieser Gedichte. Ein solcher ist nie der Spiegel des wirklich Erlebten, sondern der einer niemals gesättigten Libido eines von Natur sinnlichen Wesens. Als dritte Dichterin zitiere ich die mit ihren pluralistischen Selbstbekenntnissen von mir bereits im Kapitel „Orgie" herangezogene Gräfin Reventlow (S. 170). Was diese starke Künstlerin in dem ohne ihren Willen veröffentlichten Tagebuch aus ihrem Leben konkret belegt, ist auch der Hauptinhalt der von ihr selbst veröffentlichten Romane. In diesen vertritt sie die gleiche pluralistische Liebesphilosophie und stets in einer direkt exhibitionistischen Weise. Man braucht ihr Tagebuch gar nicht vorher zu kennen, um zu wissen, daß die gesamte von ihr produzierte Literatur Ich-Literatur in des Wortes intimster Beziehung ist. Sie schreibt stets so, daß der Leser dies in jedem einzelnen Fall sofort errät, und man fühlt weiter, daß dieses Erraten außerdem ihr bewußter oder unbewußter Wunsch ist. Sie will, daß der Leser ihre konkrete Person mit der jeweiligen Heldin ihrer Romane identifiziert und deren Liebeserlebnisse direkt auf ihr Konto bucht. Und das ist eben das Wesen des Exhibitionismus. Im besonderen verweise ich hier auf den Briefroman „Von Paul zu Pedro",

der unbedingt der klassische Roman des weiblichen Pluralismus und des weiblichen Exhibitionismus zugleich ist. Es gibt in der gesamten Weltliteratur kein zweites ähnliches Beispiel, darum ist es aber auch nach diesen beiden Richtungen eines der für die psychologische Wissenschaft wertvollsten Dokumente. Aus diesem auch künstlerisch hochstehenden Roman gebe ich die folgenden kurzen Auszüge:

„Ja, Paul — Paul war in diesem Falle nur ein Sammelname. Er hieß gar nicht Paul — er war es nur. Es gibt eine bestimmte Art von Erlebnis, das ich Paul nenne, aus dankbarer Erinnerung an seinen ersten Vertreter Ich meinte auch, ich hätte Ihnen das schon einmal erklärt, aber Sie haben es anscheinend nicht ganz begriffen. Paul ist eine Begebenheit, die immer von Zeit zu Zeit wiederkehrt. Nicht etwa, weil sie besonders tiefen Eindruck gemacht hätte, — im Gegenteil, Paul ist immer etwas Lustiges, Belangloses, ohne Bedenken und ohne Konsequenzen. Aber er kommt immer wieder, wenn auch jedesmal in etwas veränderter Form und Gestalt. Paul kann alles mögliche sein, verheiratet oder Junggeselle, Leutnant, Ingenieur, junger Arzt, Afrikareisender, — es kommt auch vor, daß er gar keinen Beruf hat. Manchmal ist er auch „drüben" geboren, dann nennt er sich Pablo und rollt das R, — vorausgesetzt, daß der Vorname stimmt, was merkwürdigerweise oft, aber natürlich nicht immer der Fall ist. Man lernt ihn in Sommerfrischen, in Hotels und auf Reisen kennen; an einem festen Wohnort, — nein, ich glaube kaum, höchstens wenn er sich vorübergehend dort aufhält. Zu Paul gehören immer Koffer und Kellner, irgendeine momentane und geräuschvolle Umgebung. Man erkennt ihn auf den ersten Blick, wenn er einem im Coupé gegenübersitzt oder in ein Hotel hereinkommt; weiß sofort: das ist Paul. Es dauert auch nie sehr lange, bis man sich kennt, duzt (mit Paul muß man sich duzen, es geht nicht anders) und ganz genau weiß, wie sich nun alles entwickeln wird. Ich habe mir auch angewöhnt, ihn immer so zu nennen. Wenn ich das erstemal sage: du — Paul, — so ist er sehr erstaunt und fragt, mit wem ich ihn jetzt verwechselt habe. — Nun, mit Paul natürlich — und dann bleibt es dabei. Ich hüte mich wohl, ihn aufzuklären, daß es in Wirklichkeit gar keine Verwechselung ist. Er würde es nicht verstehen. Paul ist auch selten eifersüchtig, wahrscheinlich, weil er sich seiner wechselvollen Vergänglichkeit dunkel bewußt ist. Er wird mir auch sicher niemals Vorwürfe über meine Wahllosigkeit machen." Weiter: „Ach, mein Gott, wenn alles immer Liebe oder auch nur etwas Ähnliches sein sollte, wo käme man da hin? Jedesmal Seligkeit, wenn es anfängt, ‚Konflikte', während es dauert, und große Tragik, wenn es zu Ende geht, — so etwa schienen diese Gerechten es sich vorzustellen, — nein, das möchte wirklich zu weit führen. Die Frau wolle doch wenigstens die Illusion haben, daß sie liebt, wenn sie einem Manne angehört, — meinte jemand, und die anderen stimmten ihm bei. Das ist hart, sehr hart. Schon das Diktatorische: die Frau, der Mann. Wer sind diese Frau und dieser Mann? Warum wohl überhaupt diese Sucht, diese schöne Vielfältigkeit des Lebens und all seiner Möglichkeiten abzuleugnen oder wenigstens nach Kräften einzuschränken? Wie Kellner — es gibt solche —, die gerne die große Speisekarte wegstecken, damit man das bequeme, aber unausstehliche Menü wählen soll. ‚Man' tut doch schließlich in erster Linie, was einen freut, und weil es einen freut. Und das ist natürlich jedesmal etwas anderes. Es kann wohl manchmal Liebe und ‚große Leidenschaft' sein, aber ein andermal, — viele, viele andere Male ist es nur Pläsier, Abenteuer, Situation, Höflichkeit, — Moment — Langeweile und alles mögliche. Jede einzelne Spielart hat ihre besonderen Reize, und das Ensemble aller dieser Reize dürfte man wohl Erotik nennen. Es kommt ‚der Frau' auch gar nicht in den Sinn, sich immer einzureden, daß es Liebe ist, im Gegenteil, das wäre ihr manchmal nur peinlich, und sie ist recht froh, daß es sich anders verhält. Man



406. Illustration zu „Die Kirschen".
Lithographie von Wilhelm Wagner

407. Titelblatt von Heinrich Zille's Erzählung „Die Landpartie". Lithographie

408. Im Schlaf. Aquarell von Max Brüning

braucht doch auch Erholung vom Ernst des Lebens. Und Liebe? Unter Liebe verstehe ich, — nun, eine seriöse Dauersache. Aber Sie dürfen mir diesen Begriff nicht zu optimistisch auffassen. Dauersache ist alles, was — sagen wir — was monatelang dauert, — seriöse Dauersache, wenn es viele Monate sind; über ein Jahr, — dann wird es schon Verhängnis mit einem Stich ins Ewige. Natürlich gibt es auch Dauersachen mit Unterbrechung und viele andere Variationen." Weiter: „Im Anschluß an das Liebesproblem kamen natürlich auch die ‚wertvollen Menschen' aufs Tapet — also Wasser auf Ihre Mühle —, die wertvolle Frau, die so oft und unbegreiflicherweise ihr Gefühl an unwürdige Objekte verschwendet, und der wertvolle Mann, der ungeliebt beiseite steht, ja und so weiter, die ganze Litanei. Teuerster Doktor, gerade damit haben Sie mir ja auch so oft, so oft zugesetzt. Und ich habe mich so redlich bemüht, Ihnen plausibel zu machen, daß innerer Wert gar nichts mit erotischer Attraktion zu tun hat. Wenn mir jemand gefällt, frage ich doch den Teufel danach, wie es mit seinem inneren Wert bestellt ist. Kommt beides zufällig zusammen, — tant mieux. Dann ist es natürlich auch etwas anderes wie die bloße Aventiure, die keine Fortsetzungen verträgt, weil der Partner einem als Mensch ganz gleichgültig ist und man nichts mehr mit ihm anzufangen weiß." Weiter: „Ich halte schon deshalb nichts davon, daß man sich allzu intensiv zusammenlebt und dann in bitterem Leid auf Nimmerwiedersehen auseinandergeht. Bei jeder besseren amourösen Angelegenheit sollte Anfang und Ende überhaupt nicht so scharf umrissen sein. Ja, ich habe bei dieser angeregten Abendunterhaltung mein stilles Vergnügen gehabt, und wenn ich meine eigenen Amouren Revue passieren lasse, die tragischen und die heiteren, seriöse Dauersachen und flüchtige Minnehändel, — wie sie sich nacheinander, nebeneinander und durcheinander abspielten, so fügt sich für mein Empfinden alles ganz von selbst zur schönsten Harmonie zusammen. Auch wenn — cher ami, das gilt Ihnen mit — andere Leute so oft etwas daran auszusetzen haben." Weiter: „Aber der ganz große Reiz ist das Erlebnis mit einem Fremden. Ich sitze abends im Lesezimmer eines Hotels. — Er auch, aber an einem andern Tisch. — Ich schreibe. — Er liest. — Er schaut hier und da herüber, — ich auch. — Ich weiß gleich, daß er es ist, — er hat den infamen Charme. — Gott sei Dank, er ist echt, denn er spricht mich nicht an. Er weiß auch, daß ich es bin. Eigentlich warte ich auf jemand anders und weiß nicht recht, wie es werden soll. Aber er weiß es ganz genau und liest ruhig weiter. Endlich ruft man mich ans Telephon. Er, der andere, auf den ich warte, kann heute nicht mehr kommen. — „Was willst du denn heute abend anfangen?" — „Oh, ich gehe schlafen." — „Also dann

409. Der Bettfrosch. Gemälde von Toulouse-Lautrec

auf morgen." — Abläuten.... Der fremde Herr legt seine Zeitung weg, ganz langsam, ganz ruhig. — Ich gehe zum Lift, — er auch. Das Hotel ist sehr groß, hat sehr viele Stockwerke, ist sehr überfüllt. — Wir sind beide stehen geblieben, stehen uns gegenüber. — Er ist sehr hoch, sieht mir von oben herunter in die Augen. — Der Lift gleitet, hält an jeder Etage und Zwischenetage, denn der Boy ist verschlafen und scheint zu meinen, daß überall jemand aussteigt. — Wir haben auch das Gefühl, daß der kleine Raum immer leerer wird, immer einsamer. — Unsere Augen lassen sich nicht los — der fremde Herr sagt kein Wort, beugt sich langsam zu mir herunter — wir sehen uns immer noch in die Augen — unsere Lippen ‚finden sich'. — Der Lift geht durch eine ganze Ewigkeit. — Kein Wort wird gesprochen — der Lift hält. Und ich mache hier eine Pause, lieber Freund. Der Herr im Lift ist der Idealfall, — der erfüllte Traum. Nicht immer sind die Götter so neidlos. Manchmal lernt man ihn auch kennen, sieht sich wieder, dann ist natürlich alles entwertet. Hat man einmal mit dem fremden Mann gefrühstückt, so ist der Zauber gebrochen. Dann wird es ein ganz gewöhnliches Erlebnis."

*

Soweit das Dokumentarische. Die individuelle moralische Seite der Frage, die sich aus diesen Dokumenten im einzelnen ergibt, kommt in diesem Zusammenhang nicht in Betracht. Ich begnüge mich mit der Unterstreichung der Tatsache, daß sich die heutige Kühnheit der weiblichen Wunschphantasie im Offenbaren ihrer Sehnsüchte nicht nur in solchen Niederungen der Erotik erfüllt, wie die eben gezeigten, sondern daß sie sich ebensooft und ebenso stark zum Sozial-Erhabenen wandelt. Dafür zeugen Hunderte von stolzen Frauennamen verschiedenster Nationalität und ebenso viel kühne von Frauen im Dienste der sozialen Solidarität vollbrachte Taten. Das aber ist das einzig absolut Sittliche. Nur jene individuellen Triebäußerungen sind sittlich, die sich irgendwie im sozialen Interesse auswirken und erfüllen; sie führen zum Großen, wenn sie im Hinblick auf das Soziale und damit auch in den erotischen Beziehungen zwischen Mann und Weib die letzten ethischen Konsequenzen bedingen. Und zu diesem Großen drängt die geschichtliche Entwicklung unabweislich heute mehr und unendlich rascher als je, wenn auch unsere momentane Gegenwart noch so sehr von Schmutz und reaktionärer Niedertracht trieft. Unsere höchsten sozialen Sehnsüchte werden sich unbedingt erfüllen. Wo die Massen des ganzen Erd-

balls zu einem solchen gewaltigen Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber dem Heute und dem Morgen vorgedrungen sind, wie wir es täglich feststellen können, wo sie täglich kämpfend und sich selbst aufopfernd auf den Plan treten, da naht die geschichtliche Logik mit Riesenschritten ihrer Erfüllung. Die Geschichte kennt keine ungelösten Probleme, wenn diese einmal auf ihrer Tagesordnung stehen. . . .

In diesem befreienden Bewußtsein beschließe ich diese Arbeit, die nicht zuletzt ein vielhundertfacher Beweis dafür ist — der unwiderleglichste sogar, den es gibt! —, daß sich das menschlich Niedrigste zum Erhabensten zu wandeln vermag, weiter aber auch dafür, daß es sowohl im Individuellen wie in der Gesellschaft stets zu dieser Wandlung kommt, wenn die sozialen Interessen den Sieg davongetragen haben. Aber auch nur dann und auch nur dort.

410. **Liebespaar.** Gemälde von Aert de Gelder

Die vergnügliche Abstrafung

Holländisches Gemälde von Jan Steen. 17. Jahrhundert

411. Die keusche Susanna. Gemälde von Tintoretto. Prado, Madrid

# Namenverzeichnis


Abraham a Santa Clara 350.
Adam, Victor 51, 68.
A. E. G. 362, 372
Aigner, R. 65, 72.
Aldegrever, Heinrich 256, 257.
Alexander, Herzog v. Württemberg 245.
Alkiphron 364.
Allori, Christof 194.
Altdorfer, Albrecht 70.
Altenberg, Peter 352.
Annunzio, Gabriele d' 352
Anselin, J. L. neben 104.
Antonio, Carlo 369.
Aretino, Pietro 19, 53, 86, 118, 124, 132, 138, 178, 179, 223, 230, 271, 336.
Arnold, Karl 334.
Arnould, Sophie 181.
Artois, Graf v. 140.
Aubert & Co. 211.
Aucourt, Gogard D' 41, 92, 114, 181, 199, 214, 290.
August der Starke v. Sachsen 238.

Backer, J. A. 7, 9.
Bähr, Walter 272.
Baldung, Hans IV, 2, 7, 9, 13, 14, neben 48, 49, 106, 157, 232, 233, neben 272, 274, 323, 332, 354, 355, 356.
Barberina, Tänzerin 238, 239.
Barbey d'Aurevilly, Jules 314, 367.
Barbier, Le 105, neben 208.
Barbieri 206
Bard, Julius 383.
Bargue 104, 249, 327, 328, neben 336.
Barry 195, 200, 307.
Basan, F. 107, 305, neben 312
Basilius, Kirchenvater 309.
Bassaget 89.
Baudelaire 312, 313, 340, 352.
Baudouin, P. A. 88.
Bayros, Franz v. 35, 89, 138, 139, 144, 146, 160, 230, 277, 304, 372, 378, 379.
Beardsley Aubrey 34, 86, 160, 165, 166, 174, 182, 230, 247, 251, 256, 267, 270. 273, 292, 303, 307, 319, 341, 344, 351, 367.
Beauvais, Lubin de 97, 245, 251, 361.
Beham, H. S. 70, 257, 304, 306.
Beltraffio 32
Béranger, P. J. 94, 273.
Bergeret siehe Anatole France.
Berini-Bell 369, 377.
Berneis, B. 108.
Beronneau, Marcel 34.
Besnaux, Maurice 270, 275.
Beutler, Margarete 114, 384.
Birch, William 378.
Bloch, Iwan 352.
Bloemaert, A. 236, 240, 326, 329, 333.
Blond, Schauspielerin 240.
Blumauer, Aloys 349.
Boccaccio 116, 117.
Bock, Kurt 177.
Böcklin, Arnold 16, 159, 163
Boilly, Louis neben 64, 65, neben 72, 104, 144, neben 168, 327, 328.
Boizot, Louis neben VIII, 331.
Bol, Ferdinand 238.
Bordone, Paris 233, 327, 328
Borel 46, 88, 104, neben 192, 195.
Borghese, Pauline 255.
Botticelli, Sandro 3, 13, 39.
Boucher, François 3, 6, 14, 15, 50, 61, 65, 85, 88, 102, 104, 110, 144, 157, 158, 159, 216, neben 224, 237, 238, neben 240, 246, 247, 275, 287, 348, 354, 356, 360, 361, 363.
Bouchot, Frédéric 89, 210, 211, 275.
Bourgeat, Ulr. 53.
Boursault, Edmé 349.
Bouts, Dirk 30.
Brantôme 244, 289.
Breughel, Peter 70, 185.
Brod, Max 181.
Bronthorst, Jan van 50, 54, 329.
Bronzino 13, 36, 38, 39, 49, 52, 65, 329.
Brouwer, Adriaen 173.
Brüning, Max 35, 40, 42, 43, 104, 110, 122, 132, 138, 144, 251, 260, 262, neben 264, 268, 270, 278, 279, 280, 288, 289, 332, 348, 352, 354, 358, 390.

Brunner, Professor, 294
Bürger, Gottfried August 57.
Burchiello 22.
Byron, Lord 181.

Cagnacci, siehe Canlassi.
Calderon, Fossa 251, 259.
Camphuysen, G. 219.
Campiaso 197.
Canlassi, Guido 301, 305, 326.
Canova 24.
Cardon, Antoine neben 40.
Caresme 50, 65, 247, neben 352, 361.
Cariot 71.
Carpeaux, J. B. 16, 72
Carracci, A. 88, 156, 189, 194, 325.
Carracci, Lodovico 206.
Carrier-Belleuse, P. 195, 196.
Casanova, Jakob 134, 180, 217, 230, 255, 278.
Cazes 50, 59.
Celander, siehe Gressel.
Cesari, Guiseppe 190, 204, 329.
Cézanne, Paul 156, 161.
Chalon, Louis 251, 263, 361, 382.
Chambley, Le Sire de 62, 94.
Chaplin, Ch. 89, 195, 332
Chaponnier, Alexandre neben 168.
Chardin, Jean B. S. 71.
Charmy 251, 252.
Chéret 72.
Choisy le Conin 146.
Chorier, André 132, 178, 181.
Christophe, Franz 35, 79, 89, 94, 95, 106, 128, 246, 251, 254, 257, 267, 269, 334.
Clauren, siehe Carl Heun.
Cleland, John 118.
Conrad, Heinrich 19, 146.
Conti, Prinz v. 181.
Corinth, Lovis 16, 34, 39, 85, 86, 93, 106, 131, neben 128, 156, 174, 209
Corot, Camille 3, 15, 18, 331, 336.
Correggio 3, 13, 28, 32, 83, 85, 131, 156, neben 160, 194, 208, 323.
Cosel, Gräfin 11, 238.
Costa, Lorenzo 6, 13.
Coster, Charles de 313.
Courbet, Gustave 3, 6, 7, 15, 17, 21, 89, 104, 115, 131, 174, 241, 267, 287, 327, 328, 338, 363.
Courmone, Louise de 96.
Courtin, Jacques 87, 104, 106.
Courtois, C. 168.
Cousin, Jean 229, 234.
Couturier 251.
Coxie, Michael van 188, 190.
Coypel, Ch. 328, 329, 330.
Cranach 5, 14, 298, 306, 326.
Credi, Lorenzo di 32.
Cruikshank, George 304, 313
Cruikshank, J. R. 69, 94, 185, 219, 247.

Darby, A. 233.
Daumier, Honoré 211, 220.
David, Gerard 26, 30, 31, 32.
Debucourt, Louis 50, neben 136.
Degas, Edgar 16, 72, 144, 360, 363, 370, 371.
Delacroix, Eugène 16, 174, 230, 303, 314, 315, 348, 349.
Demarteau neben 360.
Denon, Vivant 160.
Desrais 111.
Destouches, Henry 281, 288, 332.
Detroy, Jean Fr. 175, 206, 210.
Deutsch, Nikolaus Manuel 49, 204.
Devéria, Eugen 89, 104, 113, 210, 266, 267.
Diana von Poitiers 11, neben 232, 234, 235, 236. 239.
Diaz, Narcisso 16, 108, 275, 360, 366.
Dickinson, William 247.
Diderot, Denis 254, 272.
Dix, Otto 106, 127, 241, 257, 304.
Döppner, August 310
Domenichino, 206, 214.
Dongen, Kes van 251, 253, 331.
Dou, Gerard 11, 14, 194, 244.
Douven, B. F. van 204, 215.
Dubarry, Gräfin 11, 237.
Duchange, Gaspard neben 160.
Dudovich, M. 40, 251, 289, 296, neben 296.
Duflos, Claude 105, neben 208.
Dürer, Albrecht 4, 14, 101, 256.
Dusart 358, 371.
Dyck, A. van 194.

Eck, Johannes 177, 271.
Eisen, Charles 14, 88, 102, 104, 112, neben 112, 305, neben 312.
Emo, Leon d' 287, 288.
Etty, William 327, 328, 335
Everdingen, Cesar v. 85, neben 88, 173, 174, 237, 240, 326, 327, 328.
Eyck, Jan van 28.

Fabiano 251.
Félon, Joseph 144.
Fendi, Peter 89.
Fenneker, Josef 40, 108, 124, 251, 288, 289, 292, 293, 358, 377.
Ferrara, Herzog von 270.
Fingesten, Michael V, 1, 4, 51, 77, 89, 102, 110, 112, 126, 144, 151, 159, 176, 211, 223, 246, 251, 261, 268, 270, 272, 348, 351, 399.
Fink, Adele 382.
Firenzuola, Agnolo 289, 334.
Fischer u. Franke 120, 162.
Flandrin neben 232, 234.
Flaubert, Gustave 45, 73, 312.
Flinck, Govaert 206.
Fließ 363.
Flörke, Hanns 90, 121.
Fontane, Theodor 314.
Forini, Francesco 194.
Fortini, Pietro 289, 336.
Fouquet, Jean 232, 238, neben 304, 305.
Fragonard, Honoré 3, 14, 85, 86, 133, 275.
France, Anatole 243, 363.
France, Henriette de 238.
Franz I. von Frankreich 234, 235, 236, 239.
Frauenhold, Adolar 216.
Friedrich II. 238, 239, 277
Frölich, Max 35, 41, 110, 121, 122, 160, 165, 195, 198, 224, 267, 271.

Gaal, Margit 382, 383, 384.
Gaillart, R., neben 328.
Gauguin, Paul 174, 251.
Gaussin 181.
Gautier, Jacques neben VIII.
Gautier, Théophile 138, 141, 160, 164, 165, 275, 279, 350.
Gavarni 66, 72.
Gedon, Lorenz VII.
Geiger, Willi 311, 334.
Gelder, Aert de 392.
Georg IV. v. England 238
Gerbault, H. 241, 250, 251, 332, 354, 358.
Gerung, M. 29, 32. 326.
Gilles, M. 220.
Gillray, James 247.
Giolfino, Nicolo 196, 300.
Girard, Jesuitenpater 371.
Godal 89, 106, 144, 146, 176.
Goethe, Joh. Wolfgang v. 72, 73, 272, 311, 312, 338.
Goff, Le 363.
Goltzius, Hendrik 58.

Gossaert, Jan 27, 30, 31, 32, 99, 101, 307, 323.
Goya, Fr. 66, 275, 302, 303, 304, 311, 312.
Grabbe, J. D. 181, 182.
Grammont 278.
Grazini 90.
Greiner, Daniel 81, 89, 102, 131, 251, 268, 274, 275, neben 280, 305, 316, 317.
Gregory 108
Greflinger, Georg 337.
Gressel, J. G. 54, 181, 337.
Greuze, J. B. 143, 144, 194, 327, 328, 332.
Grien, siehe Baldung.
Grigorieff 144, 146, 148, 360, 387.
Großmann, Rudolf 156.
Grosz, George 40, 51, 89, 106, 120, 251, 255, neben 256, 354, 358, neben 384, 386.
Gsell, Paul 243, 363.
Günther, Johann Christian 56, 57, 180, 366.
Guérard 286, 287.
Guercino, Francesco 194, 205, 206.
Guillaume, A. 35, 65, 66, 74, 109.
Gurlitt, Fritz 85, 145, 156.
Guys, Constantin 71, 185, 249, 250, 287, 288, 327, 328, 340.

Haarlem, Cornelis van 169, 173.
Hals, Frans 173.
Halvy, Prin Reginald 223.
Hammer, Bruno 220.
Hansmann, Paul 364.
Hebbel, Friedrich 181, 182.
Heine, Heinrich 24, 181, 182, 312, 340.
Heine, Th. Th. 318, 356.
Heinrich IV. von Frankreich 236, 237, 305.
Heinse, Wilhelm 13, 22, 23, 215, 255.
Heinz, Josef 25, 34.
Held, Hans Ludwig 255.
Henner, J. J. 16, 361, 372.
Hesse, Hermann 319.
Heun, Carl 339.
Hofmannswaldau 54, 66, 132, 133.
Holbein, Hans 299.
Homer 22.
Honthorst, Gerard van 50, 55, 173, 321, 328.
Hoppe, Daniel 66.
Hosemann, Theodor 278.
Houdon, Jean Antoine 326, 329.
Huet, J. B. 38, 88, 132, 138, 144, 158, 222.
Huf, Fritz 251, 354, 358, 376.
Huysmans, J. K. 310.
Hyre, De la 202, 204.

Icart, Louis 35, 40, 251, 288, 289, 291, 294, 295.
Ingres, 6, 16, 172, 174, 180, 360.

Jäckel, Willy 156.
Jagerspacher, Gustav 334.
Janinet, François 88.
Janssens, Abraham 105, 206, 208.
Janthur, Richard 76, 156, 305, 318.
Jouy, E. 148, 375.
Jordaens, Jacob 14, 171, 173, 329, 354, 360, 363, 364.
Jozsa, Karl 334.

Kainer, Ludwig 89.
Kainer-Schneider, Lene 382, 383.
Karl I. von England 238.
Karl II. von England 179, 238.
Karl VII. von Frankreich 231, 232. neben 304.
Kasprowicz, Jan 134.
Kaulbach 66, 89, 267, 268, 278.
Kirchner, Raphael 104, 125, 132, 138, 139, 167, 332, 360, 380.
Klemm, Walter 91, 106, 160, 161, 166, 176, 184, 268, 269, 270, 348, 350.
Kley, Heinrich 334.
Klimsch, Fritz 144, 306, 320.
Klimt, Gustav 16, 39, 152, 270, 400.
Klinger, Julius 144, 275, 304.
Klinger, Max 16, 144, 159.
Kolbe, Georg 16, 72.
Kopp, Otto 334.
Kotzebue, A. v. 38.
Kröller, Sammlung 2.
Kubin, Alfred 89, 117, 122, 278.
Kuhn-Regnier, J. 96.
Kutschak, Nahabed 336.

Laclos, Choderlos de 115.
Ladywood, Viscount 257.
Lafontaine, Jean de 255, 266.
Lambert, André 251, 258, 361, 381.
Lancret, Nicolas 88.
Lascivus 342
Lastmann, Pieter 206, 211.
Lauff, Josef 45, 73.
Lebrun, Ch. 207.
Lebus, Emerich 349.
Legrand, Louis 191, 199, 332, 339.
Lehmbruck, Wilhelm 251, 360.
Lejeune 89, 332.
Lely, Peter 238.
Lemnius, Simon 118, 123, 177, 271, 272.
Lendecke 40.
Lenbach, Franz v. 104, 118.
Lenau, Nikolaus 72, 73, 181, 182, 185.
Le Prince 158, 174, 178.
Leroy 39.
Leyden, Lukas von 304.
Liberi, Marco neben 152, 156.
Linde, Philander von der 212.
Linder 72, neben 184, 249, 287.
Lionardo, s. Vinci.
Lippi, Lorenzo 301.
Lohenstein, Daniel Caspar 54, 114, 125.
Loo, van siehe Vanloo.
Lossow, Heinrich 66, 89.
Ludwig XIV. von Frankreich 237, 244.
Ludwig XV. von Frankreich 237, 238, 282, 287.
Ludwig XVI. von Frankreich 247
Luini 37, 39, 326.
Lukian 162, 383.
Luther, Martin 118, 177, 271.
Lyre, Adolphe La 331, 341.

Madeleine, Marie 385.
Maillol, Aristide 16, 360.
Makart, Hans 174.
Mallet, J. B. neben 40.
Malteste, Louis 374.
Manet, Édouard 241, 242.
Mann, Thomas 252.
Manuel, Nikolaus siehe Deutsch.
Maratti, Carlo 203, 204.
Marées, Hans v. 16.
Marguerite, P. 380.
Marie-Antoinette 140, 338.
Marot, Clément 66, 114.
Massys, Quentin 196, 299, 300, 326.
Maupassant, Guy de 41, 42, 67, 76, 96, 200, 276.
Maurin, Charles 89, 210, 267.
Max, Gabriel 65, 75, 361.
Meckenen, Israel 306.
Meid, Hans 185.
Meisel, E. 251.
Meister des Marientodes 32.

Meister, E. S. 306.
Meister von Flémalle 30.
Melzi, Francesco 228, 233.
Menzel, Adolf 277.
Merten 275.
Metzner, Ernö 138, 275.
Meursius 118, 271.
Meyer, Alfred Richard 256
Meyer, Conrad Ferdinand 314.
Michelangelo 269, 270, 363, 408
Mieris d. Ä , Frans von 323, 330
Mirabeau, Graf 118, 132, 178, 181, 223, 271, 278, 339.
Modersohn, Paula 196.
Modigliani 23, 195.
Moitte 50, 62, 64, 88, 191, 193.
Monchy neben 112.
Monnier 66, 89, 148, 210, 275.
Montespan, Frau v. 237.
Montesquieu 375.
Morales, Luis de 49, 51.
Moreelse, Paulus 332.
Morland, G. 89, 247.
Morlière, La 41.
Morlini, Girolamo 121.
Morlon neben 184, 185, 249, 287.
Morret, J. 247 neben 352.
Mossaert, Jan 31.
Mouchet, Fr. Nic. 158.
Müller, Georg 90, 121, 122, 177, 272.
Müller, J. G. neben 16, 245.
Murillo, B. E. 194.
Musset, Alfred de 148, 181, 182, 339.
Mussi, Johann de 335.

Napoleon I. 255.
Nattier, Jean 238.
Neroni, Bartolomeo siehe Riccio.
Nerziat 178.
Newton, Richard 94, 105, 106, 209, 247, 248, neben 288, 327, 328.
Nikolaus, Paul 224.
Nismois, Le 264.
Noller, G. A. 24.
Nordhausen, Richard 120.
Numa (Bassaget) 104, 114.
Nuvolone, P. 301, 306.

Obratil, K. J. 135.
Ollendorf, Oscar 192.
Oostsaanen, JacobCornelis van307.
Orbetto, L' 194.
Orley, Barend van 31.
Ornikleios, Efwe 106, 107, 110, 111, 112, 131, 156, 164, 176, 268, 269. 270, 276, 398.
Ornitz, Samuel 341.
Ost, T. 63, 140, 148, 151, 219.
Ostade, Adrian van 70, 173.
Ouillon-Carrère 132, 141.

Palma, Giacomo d. J. 100, 102.
Palma, Vecchio 7, 13, 195.
Panizza, Oscar 316.
Papperitz, Friedr. G. 34.
Parmesan, Le 102, 103, 329.
Pascin, J. 251, 264, 334, 361, 383.
Pasinello, Lorenzo 194.
Pausinger, Clemens v. 39, 45, 306, 326.
Parmeggianino 34, 35, 38, 39, 323.
Pedrini, Giovanni 191, 194, 325.
Pesne, Antoine 239, 246.
Pesne, J. 170.
Peters 247, 332.
Philipp II. von Spanien 13.
Philippe, Charles-Louis 293, 294.
Philipps 89, 176.
Picart, B 156, 160.
Piccolomini, Alessandro 289, 335.
Piombo, Sebastiano del 301, 309
Pitcher, Thimothy Pickle 93.
Poitevin, Le 106, 278.
Pompadour, Madame 11, 237, 238
Pontormo, Jacopo da 13, 102.
Portsmouth, Herzogin von 238.
Posselt, Erich 318.
Poussin 6, 156, 158, 201, 208.
Primatice, Francesco 234, 236
Prinz, August 342.
Procaccini, Guilio 194.

Queri, Georg 128.
Quinsac, P. 195, 197.

Rabelais, François 163, 271, 349.
Rais, Gilles de 310, 311.
Ramberg, Heinrich 255.
Rank, Otto 119.
Raoux, J. 104, 109.
Ratschky 61.

Regnault, N. F. neben 192.
Régnier, H. de 60
Reinhard, W. 377.
Reklam, Philipp 93.
Rembrandt 108, 204, 206, 209, 238, 245, 346, 347, 348, 363.
Reni, Guido 194, 206, 301, 303, 360.
Renoir, Auguste 3, 6, 7, 15, 20, 89, 174, 243, 327, 328, 331, 342, 343, 354, 358, 360, 363, 374.
Rethel, Alfred 299.
Rétif de la Bretonne 141, 278, 290.
Reventlow, Gräfin Fr. 170, 181, 387.
Reynolds, Joshua 327, 334.
Reznicek, F. v. 72 109.
Ribera, Josef 195, 206, 306, 310.
Ricci, Sebastian 157, 186, 197, 198.
Riccio 322, 325.
Richelieu, Marschall von 278, 280.
Riederer, Johann Christian 54.
Ringelnatz, Joachim 352.
Robillard 284, 285, 287.
Robinson, Julian 257, 319, 320.
Rochester, Herzog von 178, 271.
Rodin, Auguste 16, 72, 80 neben 80, 89, 90, 92, 104, 106, 116, 131, 132, 144, 145, 146, 185, 243, 251, 361, 373.
Roganeau 104, 119.
Romano, Guilio 86, 88, 90, 178.
Romney, Georges 16.
Rops, Félicien 42, 51, 66, 70, 89, 106, 122, 134, 137, 138, 144, 145, 146, 147, 148, 159, 182, 221, 244, 249, 265, 267, 278, 332, 337, 354, 356, 368, 369.
Roselli, Cosimo 32.
Roslin, Alexandre 240.
Rößner, G.W. 24, 156, 195, 251, 256.
Rossini 148
Roswitha von Gandersheim 349.
Rowlandson, Thomas 51, 66, 89, 94, 106, 137, neben 144, 179, 191, 194, neben 200, 219, 240, 241, 247, 248, neben 248, 266, 270, 327, 328.
Rubens, Peter Paul 3, 7, 10, 14, 32, 47, 49, 50, 56, neben 56, 57, 70, 104, 144, 173, 174, 185, 194, 197, 206, 347, 348, 354, 356, 357, 360, 363.

Sacher-Masoch, Leopold v. 314.
Sade, Marquis de 179, 310.
Saint-Aubin 71.
Sartory 144.
Schaffner, Jakob 32.
Schall, F. 89, 158, neben 328.
Schalcken, Godfried 327, 328.
Schaukal, Richard 45.
Scheffner, J. G 22, 74, 132, 134, 320, 338, 351.
Scheibenberger 138, 160, 164, 268, 275, 348, 350
Scheurich, Paul 156, 165.
Schiller, Friedrich v. 24.
Schlegel, Friedrich v. 93.
Schmutzler 34, 131, 140.
Schnellpfeffer, Jacobus 318.
Schnitzler, Arthur 76, 181.

Schoff, Otto 89, 106, 107, 142, 144, 145, 146, 156, 176, 183, 372, 384.
Schwarz, Dr. 263
Seurat, George 174, 251.
Seutter, Johann 283. 287.
Shakespeare, William 179.
Sichel, N. 241, 243.
Siderdoulx, Epiphane 94.
Siegen-Nassau, Gräfin von 238.
Silvius, Balthasar 172.
Slevogt, Max 16, 39, 72, 174.
Smith 304.
Sodoma 154, 156, 196, 300, 301, 326.
Somoff, Constantin 89, 94, 135, 138, 144, 148, 334, 345, 348, 360.
Sorel, Agnes 231, 232, 238, neben 304, 305.
Spalatin 118.
Spranger, Barthel 187, 194, 325.
Stabler, Daniel 294, 296, 319.
Steen, Jan 240, 371, neben 400.
Stein, Frau von 311.
Stekel, Wilhelm 168, 297.
Stephani, E. 153, 156.
Stockmann, Helmuth 22, 110, 111, 137, 176, 195, 268, 270, 275, 372, 385.
Stranitzky, Josef Anton 351.
Strathmann, Carl 39, 44, 325.
Strindberg, August 99.
Stuck, Franz 16, 160.
Studites, Theodorus 310.
Suse, Theodor 66.

Tabarin 349.
Tassaert, O. 156, 162.
Teniers, David 70.
Terbrugghen, Hendrik 324, 327, 329
Thoma, Hans 19, 101.
Thümmel 41.
Thurn, Fritz 271, 343
Tiepolo, Giovanni 71, 104, 305, neben 320.
Tintoretto 13, 84, 85, 206, 232, 233, 234, 246, 327, 393.
Tischbein, Joh. Heinr. 104, 208, 217, 330, 331.
Tizian 3, 7, 12, 13, 22, 23, 34, 50, 85, 190, 192, 194, 197, 208, 325.
Toepfer, Heinrich 40
Toulouse-Lautrec 144, 150, 251, 267, 354, 358, 375, 391.
Traviès, Ch. J. 210, 222.
Tresca neben 72.
Troost, Cornelius 108.
Trübner, Wilhelm 267.

Vacaro, Andrea 194.
Vallin, Jean 105.
Valperga, L. 362, 372.
Vanloo, J. 14, neben 96, 102, neben 104, 240.
Varotari, Alessandro 302, 306, 326.
Vasari, Giorgio 33, 39, 329.
Vasseur, Le neben 224.
Venne, Adrian van der 307.
Verlaine, Paul 24, 42, 63, 66, 141, 144, 148, 150, 185, 270, 276, 290, 341, 352, 367, 384.
Vernet, Claude 360, 367.
Vernier, Charles 72, 249.
Veronese, Paolo 13, 85, 104, 108, 194, 206, 301, 308.
Vertès 275.
Viani, Domenico 225, 246, 360.
Vinci, Lionardo da 32, 155, 156, 231, 232, 233.
Vischer, Peter 230, 246.
Vleughels, N. 176.
Vlinck, Govaert 244.
Voltaire 57, 58, 63, 156, 181.
Vos, Martin de 206, 208.
Vouet, Simon 206.

Wackerle, Josef 249, 251.
Wagner, Wilhelm 361, 388.
Watteau, J. A. 6, 14, 71, 173, 208, 244, 354, 356, 363, 365.
Wedekind, Frank (Zeichner) 268.
Wedekind, Frank 264.
Weißgerber, Albert 275, 334.
Wennerberg, B. 185.
Werff, Adrian van der 12, 13, 14, 192, 194, 198, 204, 206, 213, 323, 325.
Weyden, Rogier van der 28, 29, 30, 323.
Wilde, Oscar 314.
Wille, P. A. 105, neben 120, 327, 328, 332.
Winghe, Joost van 245.
Wolf, Jeremias 50, 60, 105.
Wollbrück, Bruno 160.

Zeitler, Julius 18, 349.
Zerego, Mateo de 194.
Zichy 89, 275.
Zille, Heinrich 123, 156, 247, 251, 353, 354, 358, 389.
Zmurko, F. 34, 129, 132, 275.
Zola, Emile 96.

412. Sirene. Italienischer Holzschnitt

413. Der Hahnenritt. Radierung von Efwe Ornikleios

# Verzeichnis der Beilagen


neben Seite

Die Natur. Französischer Kupferstich von Gautier nach Louis Boizot . . . . . VIII
Porträt einer Hofdame bei ihrer Toilette. Französisches Gemälde. Um 1570 . . . . 8
Apelles und Kampaste. Deutscher Kupferstich von J. G. Müller. Um 1780 . . . . . 16
Die stillende Muttergottes. Flämisches Gemälde. Um 1520 . . . . . 24
Porträt einer Hofdame als Flora. Französisches Gemälde. Um 1560 . . . . . 32
Die Arrivierte. Französischer Kupferstich von Cardon nach Mallet. Um 1810 . . . . . 40
Der Sündenfall. Holzschnitt von Hans Baldung Grien. 1511 . . . . . 48
Der Raub der Töchter des Leukippos. Gemälde von Peter Paul Rubens . . . . . 56
Prélude de Nina. Französischer Kupferstich von Chaponnier nach Louis Boilly . . . . 64
Der Tag der Mietszahlung. Französischer Kupferstich von Tresca nach L. Boilly . . . 72
In Träumen. Aquarell von Auguste Rodin . . . . . 80
Der beglückende Goldregen. Gemälde von Cesar Everdingen . . . . . 88
Die Frau des Malers J. van Loo. Gemälde von van Loo . . . . . 96
Venus und Amor. Französischer Kupferstich nach van Loo . . . . . 104
König Heinrich IV. und seine Mätresse, die schöne Gabriele. Französischer Kupferstich von De Monzie nach Charles Eisen . . . . . 112
Die lüsternen Alten. Französischer Kupferstich von P. A. Wille . . . . . 120
Danaë und der Goldregen. Lithographie von Lovis Corinth . . . . . 128
Ich hab' ihn! Französischer Kupferstich von Louis Debucourt . . . . . 136
Der Trost der Vereinsamten. Kupferstich von Thomas Rowlandson . . . . . 144
Jupiter und Mnemosyne. Italienisches Gemälde von Marco Liberi . . . . . 152
Leda. Französischer Kupferstich von Duchange nach A. Correggio . . . . . 160
Der begünstigte Liebhaber. Französischer Kupferstich von Chaponnier nach L. Boilly . . 168

**Fatale Überraschung.** Englischer Schabstich . . . . . 176
**Kokottenball.** Französische Lithographie von Morlon nach Linder . . . . . 184
**Il a ceuilli ma rose.** Französischer Kupferstich von Regnault nach Borel . . . . . 192
**Britische Warenauktion in Kalkutta.** Kupferstich von Thomas Rowlandson . . . . . 200
**Jupiter und Antiope.** Französischer Kupferstich von Duflos nach Le Barbier . . . . 208
**Der lüsterne Faun.** Französisches Gemälde. Um 1780 . . . . . 216
**Venus auf den Wassern.** Französischer Kupferstich von Le Vasseur nach Boucher . . . 224
**Diana von Poitiers.** Französisches Gemälde aus der Schule von Fontainebleau . . . . . 232
**Bin ich nicht hübsch?** Rötelzeichnung von François Boucher . . . . . 240
**Die Schaustellung.** Kupferstich von Thomas Rowlandson . . . . . 248
**Der Straßenpendel.** Aquarell von George Grosz . . . . . 256
**Das Kammerkätzchen** und **Der blaue Pyjama.** Farbige Radierungen von Max Brüning . 264
**Die Hexe.** Sepiazeichnung von Hans Baldung Grien . . . . . 272
**Das Feigenblatt.** Holzschnitt von Daniel Greiner . . . . . 280
**Alte Geißböcke bieten auf eine französische Zicke.** Englischer Kupferstich von Richard Newton . . . . . 288
**Venus triumphans.** Aquarell von M. Dudovich . . . . . 296
**Agnes Sorel.** Französisches Gemälde von Jean Fouquet . . . . . 304
**L'amour Européen.** Französischer Kupferstich von F. Basan nach Charles Eisen . . . . 312
**Rinaldo und Armida.** Gemälde von Giovanni Tiepolo . . . . . 320
**Der indiskrete Wächter.** Französischer Kupferstich von R. Gaillart nach F. Schall . . . 328
**Selbstbespiegelung — Schwüle Gedanken.** Französische Lithographie von Bargue . . . 336
**Mimi Fanchon.** Französischer Kupferstich . . . . . 344
**Der unvorhergesehene Sturz.** Französischer Kupferstich von J. Morret nach Caresme . . 352
**Venus.** Französischer Kupferstich von Demarteau nach Boucher . . . . . 360
**Ein Mirakel.** Französischer Kupferstich . . . . . 368
**Rückenakt.** Rötelzeichnung von Fritz Huf . . . . . 376
**Ungeniert.** Aquarell von George Grosz . . . . . 384
**Die vergnügliche Abstrafung.** Holländisches Gemälde von Jan Steen . . . . . 392

414. **Frau und Affe.** Radierung von Michel Fingesten

# Inhaltsverzeichnis


| | Seite |
|---|---|
| Vorwort | V—VIII |
| I. Die ideale Nacktheit | 1—24 |
| II. Die bekleidete Nacktheit | 25—45 |
| III. Die Liebe in Aktion | 46—80 |
| Der Kuß | 64 |
| Der Tanz | 67 |
| Das Wort in der Liebe | 74 |
| IV. Pendant | 81—96 |
| V. Das Crescendo in der Liebe | 97—128 |
| VI. Der weibliche Orgasmus | 129—141 |
| VII. Die lesbische Liebe | 142—152 |
| VIII. Die weibliche Sodomie | 153—167 |
| IX. Die Orgie | 168—185 |
| X. Après | 186—200 |
| XI. Das Sehen-Wollen | 201—224 |
| Der Voyeur | 202 |
| Die Voyeuse | 221 |
| XII. Das Gesehen-werden-wollen | 225 -264 |
| Der männliche Exhibitionist | 229 |
| Das durch den Mann exhibitionierte Weib | 231 |
| Das sich selbst exhibitionierende Weib | 243 |
| XIII. Phallische und cunnische Phantasien | 265—280 |
| Cunnilingus und Fellatio | 274 |
| Der männliche Orgasmus und die Potenzprotzerei | 276 |
| XIV. Das Szepter | 281—296 |
| XV. Der Sadismus und der Masochismus | 297—320 |
| XVI. Der Blasbalg des Teufels | 321—344 |
| XVII. Die Anal-Erotik | 345—352 |
| XVIII. Das zweite Gesicht | 353—392 |
| Der Flagellantismus | 370 |
| Das Weib als Künstlerin | 379 |
| Namenverzeichnis | 393-397 |
| Verzeichnis der Beilagen | 398—399 |

415. Die Schlafende. Federzeichnung von Gustav Klimt

In unserem Verlag sind
von
# Eduard Fuchs
noch die folgenden Werke erschienen

EDUARD FUCHS

# Illustrierte Sittengeschichte

## vom Mittelalter bis zur Gegenwart

DREI HAUPTBÄNDE

### Erster Band: RENAISSANCE

Mit 430 Textillustrationen und 59 meist farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 40 Mark

Berliner Neueste Nachrichten: Eine Anzahl sittengeschichtlicher Werke hat uns das vorige Jahrhundert schon vererbt. Ein eigentlich angemessenes, künstlerisch vollendetes Werk dieser Art, das man sich neben die beste Welt-, Literatur- und Kulturgeschichte in den Bücherschrank stellen kann, das auch in seiner bildlichen Ausstattung mit Sammelwerken konkurrieren könnte, gab es jedoch noch nicht. Eduard Fuchs, best bekannt durch seine Karikaturenwerke, beschert uns nun ein solches. Aus den verborgensten Quellen schöpft Fuchs seine prägnanten Beispiele, Verse, Erzählungen, Schnurren, Sprichwörter und Zitate, die uns ein Bild von Liebe, Ehe, Frauenleben, Jugend, Tugend und Untugend einstmals in deutschen Gauen geben sollen. Es herrscht ein freier Ton in dem Buche, gewiß, und für verwöhnte Geschmäcker verlogener Übermoral taugen die Blätter und Bilder nicht. Für solche Menschlein sind sie auch nicht geschrieben und mit rastlosem Sammeleifer zusammengetragen. Aber der reife, ehrliche Mann, der noch deutsch ist im Grunde seines Herzens, wird sich herzlich erfreuen an dem Buche und wird mit Genugtuung in aller Afterkultur entlegenen Gegenden seines Vaterlandes manche dieser derben bäuerlichen Sitten, die Fuchs uns aufzeigt, noch lebendig finden, behütet und gehegt von aufrechten, überzeugungstreuen Menschen. Das Werk hat, das sei nochmals wiederholt, nicht seinesgleichen.

### Zweiter Band: DIE GALANTE ZEIT

Mit 429 Textillustrationen und 55 meist farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 40 Mark

Hannoverscher Kurier: Der starke, echt moderne Einschlag freien Weltbürgertums lebt in seiner Darstellung. Mit dem Auge eines Menschheitsarztes sieht Fuchs die Geschehnisse, er scheut sich nicht, einmal streckenlang gründlich grau in grau zu malen, so er, wie hier in der „Galanten Zeit", den Niedergang alles Menschheitsempfindens unter der Herrschaft des absolutistischen Regimes schildert. Er hat da keine zarte Hand; man spürt bei aller Bemühung und objektiver Kühle, wie ihm der Groll ob so viel Unterdrückung und Menschheitsrechtverachtung die Feder führt, ihm, der die kraftvollen Tendenzen der Renaissance mit ihren männlichen Schönheitsidealen so froh besungen hat. Im Zeitalter des Barock und Rokoko herrscht Knechtung, Servilismus, Verweibung. Schön ist das Bild nicht, das man von ihnen empfängt, aber ungeschminkt, ungefärbt von professoraler Rücksichtnahme. Zahlreiche Auszüge aus den Dokumenten belegen den interessanten Text. Und dieser selbst findet anmutige Unterstützung durch ein reiches Bildmaterial, in das eine Menge der schönsten und kostbarsten französischen, englischen und deutschen Farb- und Kupferstiche des 18. Jahrhunderts mit aufgenommen sind.

### Dritter Band: DAS BÜRGERLICHE ZEITALTER

Mit 500 Textillustrationen und 63 meist farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 40 Mark

Allgem. Zeitung: Bei der „Renaissance" (1. Bd.) hatte man das Gefühl, als ob Fuchs dieses Gebiet seines großen Werkes mit besonderer Vorliebe behandelte, und als „Die galante Zeit" (2. Bd.) erschien, meinte man wieder, hier liege das eigentliche Feld, auf dem Fuchs zu Hause wäre. Wie man aber jetzt sehen kann, hatte man diesen Eindruck nur infolge der glänzenden Darstellungskunst, die Eduard Fuchs zu Gebote steht. Denn aus den vorliegenden Lieferungen des dritten Bandes lernt man erst, daß sein wirkliches Gebiet die Sittengeschichte des „bürgerlichen Zeitalters" ist . . .

Berner Tagwacht: Die „Sittengeschichte", dieses einzigartige, klassische Werk, das seinerzeit an dieser Stelle besprochen wurde, hat Eduard Fuchs zu den hervorragendsten Schriftstellern auf dem Gebiete der Geschichte gesellt. Dieses Werk ist nicht nur der Form nach, sondern auch dem Wesen nach klassisch.

Albert Langen / Verlag / München

EDUARD FUCHS

# Illustrierte Sittengeschichte

## vom Mittelalter bis zur Gegenwart

= DREI ERGÄNZUNGSBÄNDE =

### Erster Band: RENAISSANCE

Mit 265 Textillustrationen und 36 meist farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 50 Mark

Die Ergänzungsbände dienen zwei Aufgaben. Erstens sollen sie an Bild- und Textmaterial das vorführen, was für das Hauptwerk, dessen Verbreitung auf die weitesten Leserkreise berechnet ist, durch seine allzu große Derbheit, Drastik und Deutlichkeit ungeeignet erschien. Zweitens sollen sie jene längeren Zitate und unerläßlichen Ergänzungen an Bildern geben, durch deren Aufnahme in das Hauptwerk dieses zu seinem Nachteil einseitig überlastet worden wäre. Zu dem ersten und wichtigsten Punkt ist zu bemerken: Wenn es auch stets das Bestreben von Eduard Fuchs war, auf jede Verschleierung der Verhältnisse zu verzichten und die Dinge offen und frei so darzustellen, wie sie nun einmal gewesen sind, so ist gleichwohl selbst die gewissenhafteste Erfüllung dieser Aufgabe nicht gleichbedeutend damit, unter der Flagge der historischen Aufrichtigkeit und Wahrheit auch das Hanebüchenste mitzuführen. Der bildungsbedürftige Laie kann ein für ihn ausreichendes Bild von den Dingen auch durch eine Charakteristik bekommen, die sich im Dokumentarischen nur auf das Notdürftige beschränkt. — Anders verhält sich die Verantwortung des Autors gegenüber dem Gelehrten und Spezialforscher, dem jedes derartige Werk zugleich eine Art neues Handwerkszeug darbieten muß; und diesen Lesern gegenüber, deren besonderen Zwecken diese Bände dienen sollen, ist natürlich auch die letzte Einschränkung unangebracht.

### Zweiter Band: DIE GALANTE ZEIT

Mit 280 Textillustrationen und 37 meist farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 50 Mark

Die bedeutsamsten sittengeschichtlichen Dokumente aus diesem Zeitalter liefern natürlich die objektiven Künste, und unter diesen obenan steht die Malerei, — die malenden und zeichnenden Künste sind in jedem Strich, in jeder Arabeske eine einzige Huldigung, ein vieltausendstrophiger Preisgesang auf die Wonnen und Seligkeiten der Galanterie in allen ihren Abstufungen, Variationen und Finessen. Aus diesem Reichtum, aus diesem raffiniert tönenden Liede einen Teil des Allerschönsten, des Interessantesten und auch des Seltensten zur Dokumentierung seiner Darstellung vorzuführen, ist die Absicht des Verfassers. Und diese Absicht ist Eduard Fuchs in so überwältigender Weise gelungen, wie bis heute noch keinem Forscher und Sammler. Dieser Band enthält die kostbarsten Farbstiche, die die englische und französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat, er bringt einen großen Teil der erlesensten und merkwürdigsten Kupfer des Barock und Rokoko und erweist außerdem an zahlreichen von Fuchs zum erstenmal wieder an den Tag geförderten Produkten der Volkskunst, daß die Galanterie in die Bürgerstube ebenso Einzug hielt wie in die Salons des höfischen Adels und der Geldaristokratie . . . Auf eine möglichst originalgetreue Wiedergabe dieser künstlerischen Kostbarkeiten hat der Verlag alle erdenkbare Sorgfalt verwendet.

### Dritter Band: DAS BÜRGERLICHE ZEITALTER

Mit 367 Textillustrationen und 33 meist farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 50 Mark

Bewundernswert ist immer wieder das reiche bildliche Material, das Fuchs beizubringen weiß, und immer neue Sachen sind es, in keinem seiner anderen Werke enthalten. Den großen Wert dieser Illustrationen, die nach den besten und charakteristischen Kupfern, Farbstichen, Gemälden, Zeichnungen usw. der zeitgenössischen Kunst in Deutschland, Frankreich und England reproduziert sind, kann man kaum voll ermessen: so viel liegt für jeden Verständigen in diesem — Geschenk! Alle reifen Menschen aber sollten sie oft zur Hand nehmen und studieren. Besonders die Ergänzungsbände der „Illustrierten Sittengeschichte" schildern in naturgetreuer Realistik eine Seite der Naturgeschichte des Menschen, von der man auf der Schule nichts hört und von der auch in den meisten Geschichtswerken aus übel angebrachter Prüderie nur eben Andeutungen gegeben werden.

Albert Langen / Verlag / München

EDUARD FUCHS

# Geschichte der erotischen Kunst

## Erster Band: Das zeitgeschichtliche Problem

Umfang XXII und 412 Seiten Groß-Quart mit 385 Textabbildungen und 36 zum Teil doppelseitigen schwarzen und farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 50 Mark

Rechtsanwalt Dr. Kurt Hezel am Reichsgericht Leipzig an den Verleger: Dieser Band stellt sich geradezu als ein kulturgeschichtliches standard work dar . . . Wenn es ein Buch überhaupt gibt, welches durch seinen streng wissenschaftlichen Charakter, durch die restlos objektive Erfassung seines Darstellungsgegenstandes . . . vor der Vermutung, ein unzüchtiges Buch zu sein, voll geschützt sein muß, so ist es das Buch des Herrn Fuchs.

Die allerinteressanteste Lobhymne enthält ein freisprechendes Urteil des Berliner Landgerichts, das auf Grund einer Denunziation gefällt wurde, die gegen den ersten Band der „Geschichte der erotischen Kunst" gerichtet war. Wir begnügen uns mit einigen Schlagworten: . . . „Die Methode der Beweisführung, deren sich der Verfasser bedient, ist eine rein wissenschaftliche, das Material sachlich auswählende." . . . „Die wissenschaftliche Aufgabe (die sich der Verfasser gestellt hat) ist im wesentlichen als gelöst zu erachten." — Auf die Behauptung des Staatsanwalts, daß einzelne Bilder unzüchtig seien, und daß sich daraus ein unzüchtiger Charakter des Buches herleiten lasse, erwidert das Gericht: „Dies ist offensichtlich verfehlt. Die Sammlung der Bilder, auch der bisher verborgen gebliebenen, wird ja gerade durch den wissenschaftlichen Zweck des Verfassers bedingt, und darin, daß derselbe das Bildmaterial zusammengebracht, gesichtet und wie in einem Museum zusammengestellt hat, liegt das Bedeutsame seiner wissenschaftlichen Arbeit, wodurch der Charakter des Unzüchtigen ausgeschlossen wird."

## Zweiter Band: Das individuelle Problem (Erster Teil)

Umfang VIII und 440 Seiten Groß-Quart mit 350 Textabbildungen und 51 zum Teil doppelseitigen schwarzen und farbigen Beilagen

Preis vornehm in Ganzleinen gebunden 50 Mark

Wie der erste Band das zeitgeschichtliche Problem der Kunst umfaßte, so dieser zweite „Das individuelle Problem der Kunst" (Erster Teil). Wieder handelt es sich hier um durchaus neue Gedankengänge, die hinsichtlich der objektiven Künste (Malerei und Skulptur) kunstpsychologisch noch nie so klar erkannt und so erschöpfend und bedeutsam dokumentiert worden sind. . . . Um die vielfachen Zusammenhänge zwischen Kunst und Sexualität aufzudecken, gibt Fuchs ein zwar kurzgefaßtes, aber scharfumrissenes Abbild des gesamten Eros und zeigt dann auf dieser Gesamtbasis das Besondere, worin sich sexuell der Einzelne von jedem anderen unterscheidet. Wie jeder Mensch im Erotischen seine besondere Note hat und kraft des ihm innewohnenden Gesetzes der steten Sehnsucht nach immer neuer Lust drängt und diese nur in der Stillung dieser Sehnsüchte erleben kann, so auch der Künstler. Sein Schaffensprozeß ist nie etwas andres und kann nie etwas andres sein als die spezifische Wunscherfüllung, die dem Wesen seines Trägers adäquat ist. Fuchs weist also nach, daß jeder Künstler immerdar sich selbst gestaltet, nur sich, nichts sonst, — sich selbst, das heißt: das Wesentliche seines individuellen Eros. Und Fuchs belegt diese Tatsache schlagend. Er demonstriert an klassischen Bilddokumenten, wie jeder Künstler an sein besonderes erotisches Ideal gefesselt ist, der eine Künstler an den Frauenfuß, der andere an den Frauenbusen — um nur diese offenkundigsten und auffälligsten zu nennen —, und daß er von diesem seinem besonderen erotischen Ideal in keinem seiner Werke loskommt. Sein Schaffen ist sehr oft Wirklichkeitsersatz, noch häufiger aber, nämlich immer: Wunscherfüllung. Man ersieht aus diesen kurzen Hinweisen den reichen, vielseitigen und bedeutsamen Inhalt dieses Bandes.

Albert Langen / Verlag / München

EDUARD FUCHS

# Die Karikatur der europäischen Völker

Erster Band: Vom Altertum bis zum Jahre 1848

Zweiter Band: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges

Jeder Band mit etwa X und 480 Seiten Großquart, mit etwa 500 Textillustrationen und etwa 75 zum großen Teil doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen

Beide Bände in Ganzleinen gebunden 70 Mark

Kieler Zeitung, Kiel: Dem Inhalt des Buches referierend zu folgen, hieße einen gedrängten Abriß der politischen und Kulturgeschichte schreiben. Denn alles findet seinen Niederschlag in der gezeichneten Satire, und je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so größer ist die Rolle, die die Karikatur spielt, nimmt sie doch, wie Fuchs schreibt, heute zu allen Daseinserscheinungen Stellung. Aber gerade dieser drängenden Fülle gegenüber, die ja nicht, wie der Autor mit vollem Recht betonen darf, zum mühelosen Zufassen aufgestapelt der ordnenden Hand des Forschers harrt, sondern die mit hingebendem Eifer gesucht und zusammengetragen werden muß, ist die Verantwortung des Verfassers groß. Und da sei Eduard Fuchs nur uneingeschränkt das Zeugnis ausgestellt, daß er auch hier, wie in allen seinen Werken, mit bewundernswerter Urteilsfähigkeit seine Aufgabe gelöst hat. Als Ganzes betrachtet ist die „Geschichte der Karikatur der europäischen Völker" ein Standardwerk, das für alle Untersuchungen auf diesem Gebiet vorbildlich und richtungweisend bleiben wird. Und darüber hinaus ist dieses Buch, wie wir oben bereits sagten, für jeden Gebildeten eine unerschöpfliche Quelle gediegener Unterhaltung.

# Der Weltkrieg in der Karikatur

Erster Band: Bis zum Vorabend des Weltkrieges

Umfang X und 372 Seiten Großquart, mit 333 Textillustrationen und 47 zum Teil doppelseitigen schwarzen und farbigen Beilagen

In Ganzleinen gebunden 24 Mark

Überall, Berlin: Niemand anders war und ist berufener, dieses Buch zu schreiben und zusammenzustellen als Eduard Fuchs; gibt es heute doch kaum einen besseren Kenner der Karikatur als ihn. Und wenn neben allen Geschichten dieses Krieges eine solche systematische Zusammenstellung der bedeutendsten Karikaturen, die er in aller Welt hervorgebracht hat, fehlen würde, würde das Bild, das die Nachwelt dann erhalten würde, kein vollständiges sein. Die Karikatur erst, die Freund und Gegner in seinen hervorstechendsten Zügen und Taten erfaßt, und die in ihrer scharfen Art dies Besondere übertrieben unterstreicht, vermittelt einen tiefen, durch nichts verhüllten Einblick in die Volksseele, deren Sprachrohr der Künstler ist. Eine Kulturgeschichte des Krieges, wie sie eigenartiger und das Wesentliche erfassender kaum gedacht werden kann, wird dieses Buch sein, dem der Verlag seine rühmlichst bekannte Kunst der Ausstattung in vollendetem Maße zur Verfügung gestellt hat.

Der zweite Band erscheint später

# Die Juden in der Karikatur

Umfang 312 Seiten Groß-Quart mit 307 Textillustrationen und 31 zum Teil doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen

In Ganzleinen 30 Mark, in Halbfranz gebunden 60 Mark

Berliner Börsen-Courier: Das Judenproblem beschäftigt die europäische Welt seit dem Ausgang des Mittelalters. Was es aber bisher in der Literatur keines einzigen Landes gab, ist eine Geschichte der Juden in der Karikatur oder genauer: der Judenkarikaturen. Diese Lücke füllt nun Eduard Fuchs aus und macht diesen Stoff zum Gegenstand einer umfangreichen Studie. Man hätte aus dem reichlich sich darbietenden Material eine politische Tendenzschrift formen, man hätte ein Buch der reinen Unterhaltung daraus zusammenstellen können. Eduard Fuchs ist keinen dieser Wege gegangen. Als der objektive Mann der Wissenschaft, der er ist, wählte er eine Form der Verarbeitung, die dieses Material zu Zeit- und Kulturdokumenten erhebt, so daß es zum Schlüssel für viele Seiten einer Frage wird, die zu den wichtigsten aller Zeiten gehört, und deren ernsthafte Beantwortung gerade auch für unsere Zeit von der höchsten Bedeutung ist. Auf diese Art entstand hier ein wertvoller Beitrag nicht nur zur Geschichte des Judentums, sondern zur allgemeinen Geschichte Europas, insbesondere zur Geschichte des Kapitalismus, der europäischen geldwirtschaftlichen Entwicklung. Dazu kommt der Reichtum an Bildern. Die interessantesten Judenkarikaturen aller Jahrhunderte sind hier von Fuchs vereinigt, sind häufig von ihm zuerst aufgefunden und hier zum ersten Male ans Licht gebracht worden.

Albert Langen / Verlag / München

EDUARD FUCHS

# Honoré Daumier * Holzschnitte und Lithographien

Herausgegeben und mit umfangreichen Einleitungen versehen von **Eduard Fuchs**

Erster Band: Holzschnitte: 1833—1870. Enthaltend 522 Abbildungen / Zweiter Band: Lithographien 1828—1851. Enthaltend 47 Textillustrationen und 72 in Originalgröße nachgezeichnete Lithographien / Dritter Band: Lithographien: 1852—1860. Enthaltend 19 Textillustrationen und 72 in Originalgröße nachgezeichnete Lithographien / Vierter Band: Lithographien: 1861—1872. Enthaltend 16 Textillustrationen und 72 in Originalgröße nachgezeichnete Lithographien.

Preis jedes Bandes (Folio) vornehm gebunden 25 Mark, in Liebhaberhalbpergamentband 50 Mark

Jahrbuch deutscher Bibliophilen: Als einer der besten Kenner der Geschichte des europäischen Spottbildes legt uns Eduard Fuchs, der ja schon durch eine Reihe von Werken auf dem Gebiete der Karikatur sich rühmlich hervorgetan hat, jetzt einen Teil des Lebenswerkes des genialen Daumier vor. Über dieses großen Karikaturisten Kunst und Bedeutung noch viel Worte zu machen, ist uns wohl erlassen. Seine Satire hat seine Zeit überdauert, so sehr sie der Zeit und dies mit Lust und Leidenschaft diente. Fuchs schöpfte bei diesem schönen Werk, dem er eine kenntnisreiche, von Liebe und Begeisterung für den Künstler erfüllte Einleitung voranschickt, aus seiner reichhaltigen Daumier-Sammlung, die als eine der hervorragendsten gilt.

Neue Züricher Zeitung: Die große, von Eduard Fuchs mit umfassender Sachkenntnis besorgte Daumier-Publikation hat ihren Abschluß gefunden. In vier Bänden spiegelt sich das graphische Werk des großen Franzosen, der erste brachte Proben der Holzschnitte (1833—1870), die drei folgenden Lithographien in chronologischer Zusammenstellung. Im vierten Band, von dem hier die Rede sein soll, sind Lithographien aus der letzten Periode Daumiers (1861—1872) gewürdigt und abgebildet. 72 großformatige Abbildungen sind im Schlußband zu finden und bilden zusammen mit dem aufschlußreichen, ebenfalls illustrierten Text von Eduard Fuchs ein interessantes Ganzes. Die Zeit von 1861—1872 bot ja dem Meister der politischen Karikatur wahrscheinlich auch Stoff genug. Fuchs schildert die Weltlage der 1860 er Jahre, mit all den Unruhen und Konflikten, die immer mehr zu einer Spannung zwischen Frankreich und Preußen führten. Für die immer deutlicher sich gestaltende Vorahnung des Kommenden gibt es kein besseres Zeugnis als das Werk Daumiers in diesen Jahren. In zahlreichen Lithographien, die in dieser letzten Epoche zu Gebilden höchster Meisterschaft werden, schildert er seit 1867 die drohende Gefahr und begleitet sodann den Krieg selbst mit Zeichnungen von erschütternder Größe. Selbstverständlich machen aber auch in diesem letzten Dezennium die unpolitischen Arbeiten Daumiers einen gewichtigen Teil seiner fruchtbaren Produktion aus. Im „Charivari", im „Journal Amusant" läßt er Witz und Laune die Zügel schießen und elf wenig bekannte Lithographien, die aber zum Besten gehören, was er geschaffen, erscheinen in der nur kurze Zeit bestehenden Wochenschrift „Le Boulevard". — Daumier hat in dieser vierbändigen, prächtig ausgestatteten Publikation ein würdiges Denkmal von deutscher Seite erhalten.

# Gavarni

Herausgegeben und eingeleitet von Eduard Fuchs / Mit 29 Textillustrationen und 80 in Originalgröße nachgezeichneten Lithographien / Ein Prachtband in Großfolio / Einbandarrangement von Prof. Dr. W. Tiemann / Preis in Ganzleinen gebunden 35 Mark / Numerierte Luxusausgabe (200 Exemplare) auf Bütten, von Richard Hönn, München, mit der Hand in Halbpergament gebunden 100 Mark

8 Uhr-Abendblatt, Nürnberg: Eduard Fuchs der Unermüdliche, der feinsinnige Forscher und Erläuterer, hat uns heute in einem herrlichen Band, einer Erscheinung, der die Bezeichnung Prachtwerk mehr als verdient, einen Zeichner des vorigen Jahrhunderts nahegebracht, den französischen Zeichner Gavarni. Und wenn wir den Worten folgen, die Fuchs als Einleitung bietet, und wenn wir den herrlichen Reproduktionen nachgehen, dann ersteht eine ganze Welt vor uns. Wir sehen nicht nur den feinfühligen Künstler, der seine Zeit erschaut und erkannt hat wie selten einer, sondern der auch ein Karikaturist war, der durch die Unterstreichung des Inhalts bei durchaus subtil künstlerischer Durcharbeitung das Wesen der feinen Karikatur findet. Wir lernen Gavarni als Graphiker kennen, wir erkennen seine Vorzüge als Steinzeichner und in all seinen Werken lebt ein feiner Geist und aus ihnen atmet ein prächtiges, bestechendes Können. Die Fuchssche Tat, nicht minder aber auch die Art der Ausführung, verdient höchstes Lob.

Rhein.-Westfälische Zeitung, Essen: Gavarnis, des französischen Sittenzeichners, Lithographien aus dem Anfang bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts, sind in Deutschland nur denen bekannt, die sie im Original oder in den Originalveröffentlichungen sehen konnten. In diesem Buch liegen nun die schönsten dieser Blätter vor, so, als wenn sie Originale wären. Sie sind zur Veröffentlichung noch einmal auf den Stein gezeichnet worden und von diesem reproduziert. Gavarni ist vorbildlich geworden in der satirischen Zeichnung. Er ist voll Humor, Witz . . . . nichts weniger aber ist auch eine gewisse Resignation in seinen Blättern, ein überlegenes Lächeln über die Torheiten der Menschen, die alles Unwesentliche so sehr bedeutsam nehmen. Das Werk ist stark erotisch. Aber es ist in diesen Beziehungen wahr, zum mindesten bietet das Buch eine Sittengeschichte des derzeitigen Paris und ist in dieser Hinsicht wertvoll . . . . vor allem in Verbindung mit dem Text des als Kulturpsychologen bekannten und bedeutenden Gelehrten Eduard Fuchs, der uns im vergangenen Jahre im gleichen Verlag und in der Sammlung der Kunst- und Kulturdokumente die schönen Werke über chinesische Keramik gab. Auch das vorliegende Buch ist in der Ausstattung in jeder Hinsicht hervorragend.

Albert Langen / Verlag / München

EDUARD FUCHS

# Kultur- und Kunstdokumente

## 1. Band: TANG-PLASTIK

Chinesische Grabkeramik des 7.—10. Jahrhunderts / Mit 6 farbigen, 53 schwarzen Tafeln und 62 Seiten Text

## 2. Band: DACHREITER

und verwandte chinesische Keramik des 15.—18. Jahrhunderts
Mit 6 farbigen, 52 schwarzen Tafeln und 62 Seiten Text

Zwei Prachtbände in Großquart / In Ganzleinen je 30 Mark, in Halbfranz geb. je 50 Mark

Die Schöne Literatur, Leipzig: Eduard Fuchs, der bekannte Kulturhistoriker, gibt eine großangelegte Sammlung „Kultur- und Kunstdokumente" heraus, eine Sammlung, die hauptsächlich mit reichem Bildmaterial aus Privatbesitz bisher verschlossene und unbekannte Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte aufhellen will. Die beiden vorliegenden Bände führen die Sammlung würdig und vielversprechend ein. Staunend betrachtet man den phantastischen Reichtum, die Schönheit und Kühnheit dieser prachtvollen keramischen Gebilde. Die reiche Welt der Dachreiter, diese fabelhaften Drachen, Reiter, Teufel, Himmelshunde, Delphine usw., diese Ausgeburten einer spukhaften grotesken Phantasie, diese Leistungen einer höchstentwickelten Kunst sind bisher noch von niemandem ernsthaft beachtet und behandelt worden. In jedem Fall sind seine Publikationen von höchster Wichtigkeit für die Kunst- und Kulturgeschichte, wichtig für Sammler und im Grunde wichtig für jeden Gebildeten, dem sich hier ein neues, weites Gebiet menschlichen Geistes und menschlicher Geschichte öffnet.

Weser-Zeitung, Bremen: Es ist hochinteressant, wie Fuchs die Grabkeramik auf den Glauben der Chinesen, daß die Seele im Jenseits ein Wesen ist, das alle diesseitigen Bedürfnisse hat, gründet. Nachdem es die wirtschaftliche Entwicklung ausschloß, daß man dem Verstorbenen die Gattin und die Diener mit ins Grab gab, da kam man schließlich zu den künstlerischen Nachbildungen, die in der Grabkeramik vorliegen. Nicht anders ist es im Buch der „Dachreiter": Hier ist der Animismus die Bedingung der mancherlei Figuren an Wegen und Straßen, vor Häusern, Tempeln und Palästen, und wenn der Chinese am meisten die Gottheiten der Regengüsse und Blitze unter seinem Holzdach zu fürchten hat, so setzt er eben zur Abwehr seine Schutzgötter auf das Dach. Die Tafeln zeugen von einer erstaunlichen Monumentalität ihrer Urbilder. Vielleicht hat der Verfasser recht, wenn er in ihrer Kühnheit und Wucht die Ursache ihrer langjährigen Verkennung in Europa sieht. Die Gestaltungen sind so urwüchsig echt, daß man ihr Künstlerisches übersah. Grotesk, so daß der Verg'eich mit Hieronymus Bosch schon richtig ist, grotesk in der fabelhaften äußersten Steigerung des sinnlichen Ausdrucks. Und wiederum die Zierlichkeit der Frauengestalt und der Ente etwa, die wunderbar musikalische Farbtönung, die dem Chinesen, wie wir erfahren, immer so sehr wesentlich ist, weil auch jede Farbe nach seiner animistischen Einstellung ihre besondere Seele hat, kurz: Hier ist nichts von krankhafter Mode asiatischer Sehnsüchtelei, an der allzuviele sentimental leiden: Dies ist einfachste Sachlichkeit. Hier ist eine Entdeckung gemacht und uns zugänglich gemacht, gewachsene Kunst liegt vor, nicht primitiv — geistig monumental-plastisch — und das Wissen von ihr ist eine Bereicherung unseres geistigen Besitzstandes. Entsprechend dem inneren Wert hat der Verlag auf die Ausstattung der Bücher größte Sorgfalt gelegt. Sie sind in der Tat eine in jeder Hinsicht erfreuliche Gabe und ein Zeugnis eines neuen Aufschwungs unseres Buchgewerbes.

Eduard Fuchs und Paul Heiland

## 3. Band: DIE DEUTSCHE FAYENCEKULTUR

175 Seiten und 150 Abbildungen der schönsten Fayencen auf 8 farbigen und 96 schwarzen Tafeln
Preis in Leinen gebunden 38 Mark, mit der Hand in Halbfranz gebunden 60 Mark

Bergisch-Märkische Zeitung, Elberfeld: Es fehlt seit zirka 20 Jahren nicht mehr an guten Werken über die deutsche Fayence, aber alle wenden sie sich mehr oder weniger ausschließlich an den Sammler; das Technische und das Vergleichende überwiegt, die Einteilung ist ausschließlich nach Fabriken getroffen und die sämtlichen Darstellungen erschöpfen sich in der Beschreibung der einzelnen Fabrikate. Die entwicklungsgeschichtliche, die kulturgeschichtliche und die wirtschaftspolitische Bedeutung und Rolle der Fayence kommen nicht oder nur ungenügend zu ihrem Recht. Die Erfüllung dieser Aufgaben nun erfolgte im vorliegenden Bande, und zwar um so vollkommener und vorbildlicher, als der größte Kenner der deutschen Fayence, Dr. Paul Heiland in Potsdam, der Besitzer der größten deutschen Privatsammlung, als zweiter Verfasser mitgewirkt hat. In seiner vortrefflichen Einleitung behandelt Eduard Fuchs das fesselnde Gebiet von der kulturgeschichtlichen Seite aus und gibt wertvolle Anregungen und Aufklärungen, die dem Interessenten ebenso willkommen sein müssen wie die Tafelbeschreibungen Heilands, in denen dieser z. T. sehr wichtige und künftig unentbehrliche Ergänzungen gibt zu den bis jetzt erschienenen Spezialwerken über deutsche Fayence. Neben dem textlichen Teil wird auch der bildliche die Spezialsammler zu reicher Ausbeute gelangen lassen; zu einem besseren Verständnis für ihren eigenen Besitz und zur richtigeren und klareren Beurteilung ihrer Schätze wird ihnen das Werk unentbehrlich sein, und wie ihnen sei es Kunsthändlern, öffentlichen Kunstsammlungen, vor allem kunstgewerblichen Bibliotheken wärmstens empfohlen.

Deutsche Presse, Berlin: Es ist ein in jeder Hinsicht monumentales Buch geworden, getragen von 150 Abbildungen der schönsten deutschen Fayencen aus der großartigen Sammlung Heiland, Potsdam, und fundiert durch den Text Eduard Fuchs', der dem Laien ein unbekanntes Gebiet nach allen Seiten aufschließt und dem Fachmann neue Besinnungen schafft. Heiland selbst hat die Bildtafeln erklärt und erläutert, und in diesen Tafelbeschreibungen liegt eine solche Fülle von Wissen, daß die Fachleute noch lange zu tun haben werden, um es zu verarbeiten. Mit Absicht haben Verlag und Herausgeber darauf verzichtet, Fayencen aus öffentlichen Museen zu reproduzieren, da diese ja jedermann zugänglich sind. Ein einzigartiger Reichtum von Formen und Seltenheiten offenbart sich hier zum erstenmal der Öffentlichkeit, deren hohen Wert nur der Spezialist wirklich zu schätzen in der Lage ist. Fast alle Fayencenmanufakturen des 17. und 18. Jahrhunderts sind mit eigenartigen Leistungen vertreten. So reiht sich das Werk würdig den beiden ersten der Reihe der „Kultur- und Kunstdokumente" an, doppelt erfreulich, da es dem Laien die Möglichkeit gibt, sich gründlichst über ein Stück deutscher Kulturgeschichte zu orientieren und zugleich einen wissenschaftlichen Komplex faßt und vertieft.

Ausführliche Prospekte umsonst und portofrei.

Albert Langen / Verlag / München

416. **Faun.** Nach einer Michelangelo zugeschriebenen Zeichnung

Druck von Hesse & Becker, Leipzig
Einband von E. A. Enders, Leipzig

91-B24928

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00043 2555